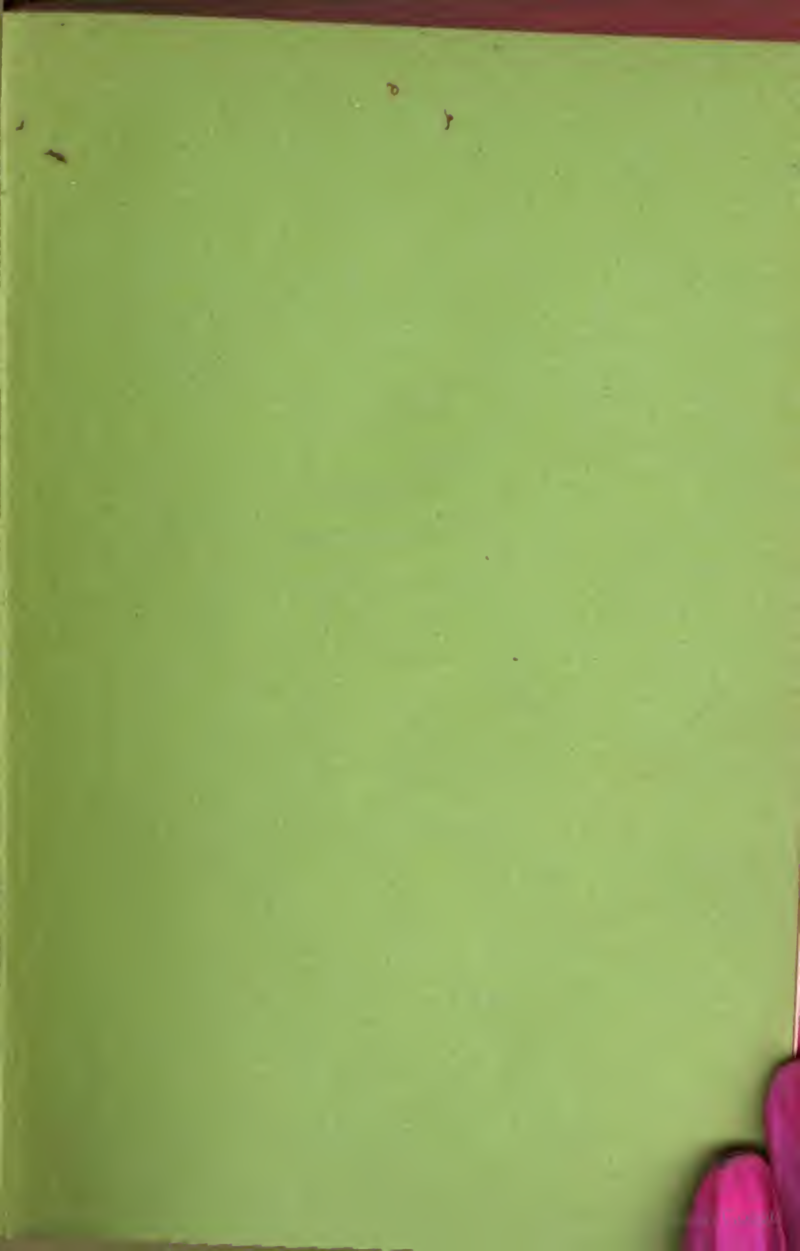
Ästhetik

Robert Prölss





Ästhetik.

Ästhetik

Belehrungen

über die

Wissenschaft vom Schönen und der Kunst

von

Robert Prölß

Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage



Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber

1904

Vorwort.

Die nötig gewordene dritte Auflage des vorliegenden kleinen Werks darf wohl von mir als Zeichen der Anerkennung angesehen werden, die ihm von verschiedenen Seiten zuteil geworden ist. Ich lege darauf um so größeren Wert, als die Ästhetik schon seit längerer Zeit nicht mehr in dem Ansehen, wie früher, steht. Zum Teil ist sie wohl selbst daran schuld. Indem sie dem Begriffe des Schönen, das sie mit Recht als das letzte Ziel aller künstlerischen Tätigkeit an die Spitze ihrer Darlegung stellte, einen transzendentalen Charakter verlieh, gab sie ihren Gegnern eine Waffe gegen sich in die Hand, und zwar um so mehr, als das, was diesem Begriffe zugrunde liegt und was er umfaßt, zwar in die sinnliche Erscheinung tritt und sich nur auf diese bezieht, aber wie so vieles, was sich durch seine Wirkungen nur im Gefühl offenbart, schwer zu erklären und festzustellen ist. Verhält es sich aber, besonders in der Malerei (wennschon aus anderen Gründen), mit der Naturwahrheit, die hier mit Ausschluß der Schönheit an ihre Stelle gesetzt worden ist, wohl wesentlich anders? Läßt sich doch nicht einmal sagen, wie das, was wir sehen, in der Natur und in Wirklichkeit an sich selbst

beschaffen ist, da es immer nur eine durch äußeren Sinneseindruck hervorgerufene und durch die Organisation, den Bau und die Funktionen des Sehapparates bedingte Vorstellung ist und jener Sinneseindruck selbst nicht unmittelbar von dem Gegenstande der Vorstellung ausgeht, sondern von äußeren Einflüssen, von Licht und Luft, bewirkt, vermittelt und bedingt wird. Mit jeder Veränderung des Standorts verändert sich auch, besonders was die Farbe betrifft, die Erscheinung des Naturgegenstands, den wir zu sehen glauben. Daher ist die Naturwahrheit des Malers immer nur etwas Relatives und in gewissem Umfange Subjektives, ganz abgesehen noch von der Verschiedenheit seiner individuellen Auffassung und seiner individuellen Geschicklichkeit in der Wiedergabe des Gesehenen. Wie wir aber trotz dieses Zusammenhangs gehalten sind, das, was wir sehen, für wirklich und in Wirklichkeit für so beschaffen zu halten, wie wir es sehen, so wird uns auch nichts überzeugen oder überreden können, daß das, was wir an einem Gegenstand schön nennen, und was sich uns in seinen Wirkungen auf das Gefühl offenbart, in Wirklichkeit nicht vorhanden oder doch wertlos sei.

Ich habe übrigens in dem vorliegenden Werkchen meinen Gegenstand keineswegs erschöpfen, sondern nur einen Grundriß aufstellen wollen, um dem sich der Kunst widmenden Anfänger und jedem, der in der Betrachtung der Kunstwerke Genuß und geistigen Gewinn sucht, bei deren verwirrender Fülle als Wegweiser zu dienen. Es

kam mir vor allem darauf an, die Tatsachen und Verhältnisse in Betracht zu ziehen, auf denen alle künstlerische Tätigkeit und die von ihren Werken ausgehende Wirkung beruht, zumal es in anderen ästhetischen Lehrbüchern nicht genügend berücksichtigt worden ist.

Der Inhalt des Buches ist seit seinem ersten Erscheinen nahezu derselbe geblieben. Einzelnes hat aber doch eine noch bestimmtere, klarere und wohl meist kürzere Fassung erhalten. Auch haben die in letzter Zeit mit wachsendem Anspruch in Dichtung und Malerei hervorgetretenen neuen Richtungen und Grundsätze zu einigen Zusätzen gedrängt, die schon in der zweiten Auflage die Aufnahme eines neuen Paragraphen, des 11., sowie die Umarbeitung und veränderte Anordnung der §§ 66, 67, 68 und 69 bedingt haben.

Möge das kleine Werk auch in der neuen Auflage freundliche Aufnahme und befriedigende Ausbreitung in erweiterten alten und in neuen Kreisen finden!

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Erster Teil.

Die Ästhetik im allgemeinen.

Erster Abschnitt.

Von den seelischen Voraussetzungen der ästhetischen Wirkungen.

Zweiter Abschnitt.
Von den ästhetischen Verhältnissen der Natur.

A. Von den ästhetischen Verhältnissen der reinen Natur.

1. Die unorganische Natur.

a) Die sichtbaren Erscheinungen derselben.

b) Die hörbaren Erscheinungen.

2. Die organische Natur.

Die ästhetischen Erscheinungen des pflanzlichen Lebens.

a) Die sichtbaren Erscheinungen.

b) Die hörbaren Erscheinungen.

Ästhetische Verhältnisse des tierischen Lebens.

a) Die sichtbaren Erscheinungen.

b) Die hörbaren Erscheinungen.

B. Von den ästhetischen Verhältnissen der Natur unter den Einflüssen der Kultur.

Dritter Abschnitt.

Von der künstlerischen Tätigkeit.

Zweiter Teil.

Die Künste.

Erster Abschnitt.

Von der Kunst im allgemeinen.

Zweiter Abschnitt.

Die einzelnen Künste.

A. Die wesentlich in räumlichen Verhältnissen darstellenden und sich dem Gesichtssinn zuwendenden oder bildenden Künste.

1. Die Architektur oder Baukunst.

2. Die Plastik oder Bildnerei.

3. Die Malerei.

B. Die in zeitlichen Verhältnissen darstellenden und sich dem Gehörssinn zuwendenden oder tönenden Künste.

4. Die Poesie.

a) Die lyrische Poesie.

b) Die epische Poesie.

c) Die dramatische Poesie.

C. Die zugleich in räumlichen und zeitlichen Verhältnissen darstellenden oder mimischen Künste.

Ästhetik.



Einleitung.

§ 1. Allgemeiner Begriff der Ästhetik. Historische Entwickelung desselben.

Der Begriff ist etwas von der inneren oder der äußeren Erfahrung, sei es unmittelbar oder nur mittelbar, Abgeleitetes; daher er, wie diese, auch einer Entwickelung fähig und hierbei auf sie verwiesen ist. Je größer das Gebiet der Erscheinungen, das ein Begriff umfaßt, desto reicher wird diese Entwickelung sein, und es ist immerhin möglich, daß er mit ihr sich auch selbst noch erweitert. Dies gilt unter anderem von dem Begriff der Ästhetik. Nicht zu allen Zeiten hat man darunter dasselbe verstanden. Schon lange ehe von ästhetischen Begriffen die Rede war, sind Untersuchungen angestellt worden, die man heute mit diesem Namen bezeichnen würde. Mit der Entwickelung ihres Begriffs hat das Gebiet der Ästhetik sich aber selbst noch erweitert. Man ist bei seiner Darstellung jetzt manches mit einzubeziehen genötigt, was man früher unberücksichtigt lassen konnte. Selbst noch heute ist aber ihr Begriff weder ein abgeschlossener, noch ein abzuschließender. Vielmehr hat die Ästhetik darunter gelitten, daß man sie lange als Teil solcher philosophischer Systeme zu behandeln versuchte, die man schon völlig zum Abschluß gebracht zu haben glaubte. Es wurde hierdurch etwas Dogmatisches in sie hineingetragen, das ihr das Ansehen einer Geheimlehre gab, die nur den Auserwählten zugänglich schien, das aber, je dunkler es war, um so mehr Gläubige anzog, wenngleich es nur wenige aufklärte. Zu keiner Zeit wird jedoch selbst noch die erschöpfendste Darstellung diesen Begriff ganz zu entwickeln vermögen, sondern immer nur so weit, als es dem jeweiligen Stande der

Erkenntnis der Natur und des menschlichen Geistes, sowie dem bis dahin vorliegenden Entwickelungsgange der Künste entspricht. Denn von der Entwickelung, die man auf diesen drei Gebieten zu beobachten hat, ist auch die des Begriffs der Ästhetik mit abhängig. Zwar wird wohl immer die Kunst als das dafür wichtigste erscheinen, nur daß sie selbst wieder die Natur zur Voraussetzung hat. Und wenn anderseits auch schon von letzterer ästhetische Begriffe ableitbar sind, so scheint es doch erst einer bestimmten Entwickelung der Kunst bedurft zu haben, ehe an eine wissenschaftliche Behandlung solcher Begriffe zu denken war.

Wie wichtig demnach die Erkenntnis des Verhältnisses, in dem die Kunst und die einzelnen Künste zur Natur stehen, für die Entwickelung des Begriffs der Ästhetik aber auch ist, so ist es die des menschlichen Geistes kaum minder. Denn was wir ästhetisch nennen, hat zuletzt doch nur in bezug auf ihn eine Bedeutung. Nicht was ein Gegenstand im Zusammenhange des Wirklichen ist, sondern nur, was von ihm für den betrachtenden Geist in die Anschauung fällt, kann überhaupt von einer ästhetischen Bedeutung und auch nur für ihn von einer solchen Bedeutung sein. Daher die Kunst bei Darstellung eines Gegenstands von allen übrigen Verhältnissen, als denen, die reine Anschauung vermitteln, absehen kann, weil sie ästhetisch interesselos sind, ja von ihnen sogar absehen muß, falls sie die ästhetischen Wirkungen, die von ihm ausgehen, beeinträchtigen sollten, wogegen auch wieder das, was einem Gegenstande seine ästhetische Bedeutung gibt, interesselos und unmittelbar ohne Bedeutung für das erscheint, was er noch sonst im Kausalzusammenhange der wirklichen Dinge ist, wie es ja überhaupt nur *für* und, wie sich noch zeigen wird, in bestimmtem Sinne erst *durch* den betrachtenden Geist und außer ihm nichts ist. Deshalb erscheint es für eine angemessene Entwickelung des Begriffs der Ästhetik vor allem geboten, zu untersuchen, warum und wodurch Sinnesanschauungen nur gerade für ihn von ästhetischer Bedeutung sind und sein können.

Erster Teil.

Die Ästhetik im allgemeinen.

Erster Abschnitt.

Von den seelischen Voraussetzungen der ästhetischen Wirkungen.

---

§ 2. Die Sinnesvorstellungen. Subjektive und objektive Seite derselben.

Ohne Sinneseindruck keine Vorstellung, ohne Vorstellung kein Bewußtsein. Es gibt zwar eine Menge Vorstellungen, die unmittelbar auf keinem, oder doch auf keinem äußeren Sinneseindruck beruhen, mittelbar ist es immer der Fall. Denn teils sind diese Vorstellungen nur Wiederholungen solcher, denen unmittelbar äußere Sinneseindrücke zu grunde lagen, d. i. reproduzierte Sinnesvorstellungen, teils sind sie von ihnen doch abgeleitet, wie die Begriffe. Wohl gibt es auch Tatsachen des Bewußtseins, die man nicht als Vorstellungen anspricht. Es beruht dies aber entweder darauf, daß man das jeder Vorstellung zu grunde liegende, zwischen dem Vorstellenden und dem Vorgestellten bestehende Verhältnis nicht unterscheidet oder nicht zu unterscheiden vermag. Oder es sind wirklich Tatsachen anderer Art, nur daß auch sie zu ihrem Entstehen wieder Sinnesvorstellungen im Bewußtsein voraussetzten.

Was das erste betrifft, so werden wir durch jede unserer Sinnesvorstellungen nicht nur in ein bestimmtes Verhältnis, sondern auch in einen bestimmten Zustand versetzt, und nur dieser letztere wird unmittelbar und zwar als Empfindung wahrgenommen. Muß ich mich meiner selbst doch in einer durch meine Vorstellung bestimmten Weise inne werden, um von ihr überhaupt irgend etwas erfahren zu können,

wogegen jenes Verhältnis zu diesem Zweck von mir erst noch aufgefaßt werden muß. Solange dies nicht geschieht und ich mich von dem Vorgestellten nicht unterscheide, muß dieses, weil ununterschieden, schlechthin in jene Empfindung mit fallen, so daß unmittelbar von meiner Vorstellung nichts von mir wahrgenommen werden kann, als was sich von ihr als Empfindung offenbart, gleichviel ob das Vorgestellte selbst wieder eine Empfindung oder ein freies Objekt ist.

Es ergibt sich hieraus, daß unsere Sinnesvorstellungen unmittelbar, d. i. bevor das ihnen zu grunde liegende Verhältnis von Subjekt zu Objekt von uns aufgefaßt worden, sich uns immer nur als Empfindungen offenbaren können, woraus man geschlossen, daß die Sinneseindrücke unmittelbar überhaupt keine Vorstellungen, sondern nur Empfindungen bedingen, die Vorstellungen aber erst nachträglich und zwar ursprünglich auf erfahrungsmäßigem, später jedoch auf gewohnheitsmäßigem Wege zu stande kommen. Sonderbarerweise sind fast alle neueren Naturforscher dieser Ansicht beigetreten, obschon gerade sie sich doch immer auf die Sinneswahrnehmung als letzte Instanz berufen, was sie sicher nur tun dürften, falls diese durchweg auf einem streng gesetzmäßigen Vorgang beruhte, auf den die Irrtümer unserer Erfahrung, d. i. also auch unserer Urteile, von keinerlei Einfluß sind. Während nun solche Irrtümer nachweislich bei aller erfahrungsmäßigen Tätigkeit vorkommen, insbesondere auch bei der Beurteilung der in unseren Sinnesvorstellungen dargebotenen Verhältnisse, erscheinen sie dagegen bei dem Zustandekommen der Sinnesvorstellungen der allerverschiedensten, ja selbst noch der geistig beschränktesten Menschen vollständig ausgeschlossen, was nur daraus erklärbar ist, daß letztere eben in einer von unserer Erfahrung ganz unabhängigen, streng gesetzmäßigen Weise zu stande kommen.

Was nun die oben erwähnten, von den Vorstellungen wirklich noch zu unterscheidenden Tatsachen des Bewußtseins betrifft, so bestehen sie einzig aus den, ebenfalls in der Form von Empfindungen in dieses eintretenden Tätigkeiten der

Seele, unter der hier nur dasjenige verstanden sein soll, was sich seiner in uns bewußt wird und insofern es sich seiner eben bewußt wird, gleichviel, was es noch sonst etwa sein möchte. Es gibt aber, wie ich urteile, überhaupt nur vier verschiedene Grundtätigkeitsweisen der Seele: 1. die vorstellende, d. i. die dem Bewußtsein die Objekte gebende Tätigkeit, 2. die die Tatsachen des Bewußtseins und deren Verhältnisse auffassende Tätigkeit, 3. die die letzteren verändernde Tätigkeit und endlich 4. den sie alle bestimmenden Willen. Von diesen vier Tätigkeitsweisen, aus deren Wechselwirkung alle übrigen Tätigkeitsformen der menschlichen Seele hervorgehen, fallen nur die drei letzten, nicht aber die vorstellende Tätigkeit ins Bewußtsein, was schon allein die Behauptung eines erfahrungsmäßigen Zustandekommens der Sinnesvorstellungen widerlegen sollte, da die Objekte aller erfahrungsmäßigen Tätigkeiten in das Bewußtsein fallen müssen.

Die auffassende und die verändernde Tätigkeit der Seele, die immer nur als Triebe in das Bewußtsein eintreten, setzen aber, weil Gegenstände der Tätigkeit, auch Vorstellungen voraus; der Wille, dessen Form eine zwecksetzende und die übrigen Tätigkeiten hierdurch bestimmende ist, nicht nur Vorstellungen, um sie ihnen zum Zweck setzen zu können, sondern auch noch Tätigkeiten, denen er sie zum Zweck setzt.

Es ist demnach nicht zu bezweifeln, daß die Sinnesvorstellungen die ersten Tatsachen, ja die Quelle des Bewußtseins sind und ohne sie die übrigen Tätigkeiten der Seele nie darin aufzutreten, daher sich auch niemals zu entwickeln vermöchten.

Damit aber das Objekt einer Vorstellung zum Gegenstande einer Tätigkeit gemacht werden kann, muß es sich dem Subjekte nicht nur, wie das Wort „vorstellen" ausdrückt, in einem räumlichen, sondern auch in einem zeitlichen Verhältnisse darstellen, weil alle Tätigkeit in der Zeit verläuft. Daß dies bei all unseren Vorstellungen wirklich der Fall, ergibt sich schon daraus, daß sie auch selbst auf einer Tätigkeit der Seele beruhen. Alle unsere Sinnesvorstellungen stellen sich also zugleich in Verhältnissen dar, die sowohl räumliche, wie zeitliche

sind, nur daß für die Auffassung bald die einen, bald die anderen von größerer Bedeutung sein können.

Objekte, die sich dem Vorstellenden nur in zeitlich räumlichen Verhältnissen darstellen, erscheinen ihm aber unmittelbar durch nichts verbunden. Er findet sich frei von ihnen, sie frei von sich und muß sie daher als freie Objekte ansprechen, sie sind für ihn nur in der Anschauung da. Es gibt aber Objekte, die sich dem Subjekte, insofern es sich seiner auch in ihnen noch selbst wieder inne wird, nicht als freie Objekte, sondern als Empfindungen, daher ganz unmittelbar in einem Verhältnisse innerer Verbundenheit oder Ursächlichkeit darstellen, aus dem das Subjekt also auch ganz unmittelbar inne wird, daß, und in welcher Form es sich durch diese Objekte in einen bestimmten Zustand versetzt findet. Es ist schwer begreiflich, wie man diesen Tatsachen gegenüber an ein erfahrungsmäßiges Zustandekommen der Sinnesvorstellungen denken konnte, da es ganz unerfindlich bleibt, aus welchem Grunde die Objekte einzelner Vorstellungen dann immer nur als Empfindungen und für gewöhnlich in den räumlichen Verhältnissen der sie vermittelnden Sinnesorgane, andere dagegen als freie Objekte und in wesentlich anderen Verhältnissen wahrgenommen werden sollten.

Was nun den Einfluß des Willens betrifft, der bei allen erfahrungsmäßigen Tätigkeiten eine so große Rolle spielt, so ist er in bezug auf die vorstellende Tätigkeit nur ein beschränkter und niemals ein unmittelbarer. Die meisten von uns werden aus eigener Erfahrung wissen, wie schwer es uns wird, unsere Sinnesvorstellungen in einer durch ihn bestimmten Weise zu reproduzieren, wogegen ihre von ihm unbeeinflußte Reproduktion unter Umständen, wie z. B. im Traum, doch so leicht von statten geht. Dies schließt jedoch keineswegs aus, daß hierzu die Anlage bei verschiedenen Menschen eine verschiedene ist und in verschiedener Weise ausgebildet werden kann, da hierauf sogar ein Teil des künstlerischen Vermögens beruht. Es ist selbst wahrscheinlich, daß der Mensch ursprünglich einen viel größeren Einfluß des Willens auf die

Reproduktion der Sinnesvorstellungen besaß (was wir wohl auch bei den höheren Tieren anzunehmen haben), diesen aber allmählich mit der wachsenden Bedeutung, die die Begriffe für sein Bewußtsein gewannen, verlor.

Dagegen scheint es, als ob die beiden anderen Tätigkeiten immer nur erst unter Hinzutritt des Willens zu einer Äußerung gelangen könnten, wobei es ebensowohl möglich, daß der Trieb mächtiger ist, als der Wille und diesen mit sich fortreißt, als daß umgekehrt der Wille mächtig genug ist, den Trieb seinen Zwecken gemäß zu bestimmen. Der Trieb dieser Tätigkeiten selbst scheint aber stets durch den Zustand bedingt, in den das Subjekt des Bewußtseins sich durch seine Vorstellungen gesetzt findet und der abhängig ist von der Bedeutung, die die einzelnen Vorstellungen im Verhältnis zu den übrigen jeweiligen Tatsachen des Bewußtseins erlangen.

Zwischen die Vorstellungen, auf die sich der Wille bei seiner zwecksetzenden Tätigkeit verwiesen findet, und zwischen den Trieb jener beiden anderen Tätigkeiten gestellt, die mit strenger Gesetzmäßigkeit in das Bewußtsein eintreten, erscheint er auch selbst wieder ganz an die Notwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs gebunden. Es ist seiner Freiheit nur ein kleiner Spielraum vergönnt. Als Tatsache des Bewußtseins ist diese gleichwohl für dessen Entwickelung von größter Bedeutung, da man nur hierdurch zu dem Begriff des Gegensatzes von Freiheit und Notwendigkeit gelangen kann und auf dieser Freiheit alle Zweckmäßigkeit unseres Tuns und alle Kultur-, mithin auch alle Kunstentwickelung beruht. Es ist hierbei gleichgültig, ob, wie einige Physiologen behaupten, die Äußerungen des Willens nur auf der Auslösung sogenannter Spannkräfte beruhen und sich hierdurch zuletzt ebenfalls nur als ein Ergebnis des ursächlichen Zusammenhangs darstellen. Das Bewußtsein der Freiheit bleibt darum nicht weniger eine Tatsache. Auch ist es eine durch nichts gerechtfertigte Behauptung, daß die Notwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs der Willensfreiheit eine unübersteigliche Schranke setze. Vielmehr ist einleuchtend, daß alle

Zweckmäßigkeit des Tuns, worin sich doch vornehmlich die Freiheit des Willens zu äußern vermag, und das gleichzeitige Verfolgen der mannigfaltigsten Zwecke von seiten unzähliger Individuen, die Notwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs zur unerläßlichen Voraussetzung hat, ja hierdurch allererst möglich wird, wie denn unter Zweckmäßigkeit niemals etwas anderes zu verstehen ist als die auf die Notwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs bezogene und mit ihr in Übereinstimmung gebrachte Freiheit des Willens. Wenn es wahr wäre, daß die Erforschung des ursächlichen Zusammenhangs durch die Erfahrungswissenschaften erweise, daß überall nur die Notwendigkeit herrsche und herrschen könne und daher ein Einfluß des Willens auf diesen Zusammenhang völlig ausgeschlossen sei, so würden ihre Bemühungen, falls sie dann überhaupt noch denkbar wären, doch nur sehr müßige sein. In Wahrheit ergibt sich aber aus ihnen nur, daß die Willensäußerungen des Menschen ganz an den ursächlichen Zusammenhang gebunden sind und alle Zweckmäßigkeit unseres Tuns hierauf beruht. Daher seine Bemühungen eben darauf gerichtet sind, die Gesetze dieses Zusammenhangs mehr und mehr zu erforschen, um die Zweckmäßigkeit unseres Tuns nach allen Richtungen hin zu erweitern und zu steigern.

§ 3. Von der Verschiedenheit der Sinnesvorstellungen.

Die Sinnesvorstellungen zerfallen, wie ich oben schon andeutete, nach dem Verhältnisse, in dem sich deren Objekte dem Subjekte darstellen, in Empfindungs- und in freie Objektvorstellungen, nach der verschiedenen Natur des Mediums aber, in dem dies geschieht, in Gefühls-, Geschmacks-, Geruchs-, Gesichts- und Gehörsvorstellungen. Da diese fünf verschiedenen Arten der Sinnesvorstellungen durch verschiedene Sinnesorgane vermittelt werden und auf verschiedene äußere Eindrücke erfolgen, so hat dies zur Annahme fünf verschiedener Sinnesgebiete geführt.

Von diesen fünf Sinnen erscheint der Gefühlssinn, wie er der Grundsinn des ganzen tierischen Lebens ist, auch in

vieler Beziehung noch als der Grundsinn des Menschen. Er tritt nicht nur vor allen anderen Sinnen in seinem Bewußtsein auf, sondern seine Erscheinungen sind auch denen aller übrigen Sinne verbunden, die bei ihrer Tätigkeit mehr oder minder auf ihn verwiesen sind. Auch ist bei der Kontrolle, die die Sinne wechselseitig aufeinander ausüben, ihm die wichtigste Rolle zuerteilt. Über die hauptsächlichsten Lageverhältnisse der Dinge, über das Oben und Unten, über die Wirklichkeit der Sinneserscheinungen ist sein Aufschluß immer entscheidend.

Es entspricht dieser Stellung des Gefühlssinns, daß nur er es ist, der, und zwar schon auf den tieferen Stufen des animalen Lebens, wo er das Bewußtsein noch allein zu vermitteln hat, in seinen Erscheinungen den obenerwähnten Gegensatz von Empfindungs- und freien Objektvorstellungen darbietet. Daher unterscheiden wir einen subjektiven von einem objektiven Gefühlssinn und weisen jenem die Gemeingefühls- und die Wärmegefühlsvorstellungen, diesem die Bewegungsgefühls- und die Tastvorstellungen zu, von denen die ersten vorzugsweise dem leiblichen Leben, die andern aber dem geistigen Leben dienen. Der Gefühlssinn kann schon allein, ja er allein kann sogar fast ausschließlich eine unmittelbare Anschauung von dem Gegensatze einer Innen- und einer Außenwelt vermitteln. Die letztere ist zwar gegen die des Gesichts außerordentlich beschränkt und unbestimmt, gleichwohl ist es nur er, der uns ganz unmittelbar durch die Verhältnisse, in denen die verschiedenen Objekte seines Gebiets zueinander und zu dem Subjekte des Bewußtseins stehen, sowie durch das räumliche Zusammenfallen einzelner dieser verschiedenen Objekte (Empfindungen und freier Objekte) eine Anschauung von etwas gibt, das wir gehalten sind zugleich als etwas außer uns Seiendes und als etwas uns Zugehöriges anzusprechen, mithin von unserer eigenen Körperlichkeit. Auch die übrige Außenwelt stellt sich auf diesem Gebiete immer nur insoweit dar, als sie mit letzterer unmittelbar oder doch mittelbar in Berührung kommt. Ihre Gegenstände erscheinen

dann zwar als freie Objekte, jedoch, wahrscheinlich infolge des gleichen Mediums, in einer Art von kausaler Verbundenheit, wennschon nicht unmittelbar mit dem Subjekte, wohl aber mit Gemeingefühlsempfindungen der sie tastenden Organteile.

Gerade diese Verhältnisse, die den freien Objekten dieses Gebiets etwas Gebundenes geben, sind es nun auch, die uns anderseits in einem zwar nur beschränkten Umfange einen unmittelbaren Aufschluß von dem ursächlichen Zusammenhange der Dinge gewähren, daher der Gefühlssinn, besonders das Bewegungs- und das Tastgefühl, sowohl für die Zweckmäßigkeit unserer körperlichen Bewegungen überhaupt, als insbesondere noch für die aller nach außen gerichteten Tätigkeiten, daher auch für die künstlerische Technik, von der allergrößten Bedeutung ist.

Im Gegensatze zu dem Gefühlssinn, als dem Grundsinne des Menschen, hat man die übrigen Sinne mit dem Namen der höheren Sinne bezeichnet. Von ihnen stehen Geschmack und Geruch, die nach meinem Dafürhalten, nur Empfindungsvorstellungen vermitteln, im Gegensatz zu Gesicht und Gehör, die ausschließlich freie Objektsvorstellungen darbieten. Gleich dem subjektiven Gefühlssinn dienen jene vorzugsweise dem leiblichen Leben, diese aber, entsprechend der objektiven Seite dieses Sinnes, dem geistigen Leben. Und während die Objekte des Gesichts und Gehörs von größter Bestimmtheit sind und die mannigfaltigsten, feinsten Verhältnisse an sich darbieten, sind die Objekte des Geschmacks und Geruchs und besonders deren Verhältnisse meist sehr unbestimmt. Durch ihr räumliches Zusammenfallen mit Objekten des objektiven Gefühlssinns wird aber auch der Charakter des Verhältnisses, in dem sie zu dem Subjekte stehen, so unsicher und schwankend, daß sie von vielen zu den freien Objektvorstellungen gezählt worden sind. Wenn dieses zurzeit noch eine offene Frage sein sollte, so würde doch deren Beantwortung für die mir vorliegende Aufgabe von keiner Bedeutung sein.

Dagegen sind Gesicht und Gehör für die geistige Entwickelung des Menschen von größter Wichtigkeit, wie man

ihnen ja auch den Namen der geistigen Sinne gegeben hat. Wenn hierzu die Mitwirkung des Gefühlssinns auch unentbehrlich erscheint, so würde dieser allein doch niemals zu einer höheren geistigen, noch zu irgend einem höheren Grad der Kulturentwickelung hinführen können.

Der Gesichtssinn vermittelt vorzugsweise die Anschauung der Außenwelt und der räumlichen Verhältnisse, die weitaus von der größten Mannigfaltigkeit und Feinheit sind. Auch erscheint auf keinem anderen Sinnesgebiete das Unterscheidungsvermögen des Menschen gleich ausgebildet, weshalb man, wo es sich bei der Beurteilung der Verhältnisse anderer Sinnesgebiete um eine genauere Feststellung handelt, diese auf das sichtbare Medium zu übertragen sucht. Beispiele sind die Wage, das Thermometer, das Barometer 2c.

Der Gehörsinn vermittelt dagegen vorzugsweise die Anschauung zeitlicher Verhältnisse. Die innere Welt des Bewußtseins, die Bewegungen, Vorgänge, Empfindungen und Gedanken der Seele sind es hauptsächlich, die sich durch das Medium dieses Sinns zur Darstellung bringen und offenbaren lassen. Noch in einem engeren Sinne als der Gesichtssinn darf daher er als Kultursinn bezeichnet werden. Denn die Natur bietet ihm wenig, und wie in seinem Medium die wichtigste, weil grundlegende Kulturerscheinung, die Sprache, den unmittelbarsten und vollkommensten sinnlichen Ausdruck erlangt, so sind auch die wichtigsten Erscheinungen seines Gebiets lediglich durch die Kultur erst entstanden.

Stehen hiernach Gesicht und Gehör in einem bestimmten Gegensatz zueinander, so findet doch anderseits zwischen ihnen eine überaus enge Wechselbeziehung statt, so sind sie doch vielfach bestrebt, sich in ihren Erscheinungen miteinander zu verbinden, einander zu ergänzen und einander zu ersetzen. So läßt sich die Lautsprache auf ein sichtbares Medium übertragen, sie wird zur Schriftsprache und findet in dieser für das, was ihr mangelt, Ersatz und Ergänzung. Anderseits ist selbst noch das heimliche Lesen der letzteren wieder nichts als eine Zurückübertragung auf jene, ein heimliches Sprechen.

Ebenso wirkt die sich dem Gesichtssinn zuwendende Mimik mit der dem Gehörsinn sich zuwendenden Rede und mit dem Gesange in wechselseitiger Ergänzung zusammen, worauf unter anderem die Kunst des dramatischen Darstellers und Sängers beruht.

In einer ähnlichen Wechselwirkung stehen Geschmack und Geruch, stehen das Bewegungsgefühl und das Tastgefühl, steht überhaupt der Gefühlssinn mit allen übrigen Sinnen.

§ 4. Ästhetische Bedeutung der Verschiedenheit der Sinnesvorstellungen. Gesicht und Gehör, als die einzigen Sinne, die unmittelbar Anschauungen von ästhetischer Bedeutung vermitteln können.

Die Bedeutung der Verschiedenheit der Sinnesvorstellungen für das geistige Leben der Menschen überhaupt ist in dem Vorausgegangenen zum Teil schon berührt worden. Hier aber entsteht nun die Frage: Hat diese Verschiedenheit auch eine ästhetische Bedeutung?

Die Übereinstimmung in dem Verfahren der Natur, die Eindrücke der Außenwelt in einer bestimmten Sonderung auf den menschlichen Geist einwirken zu lassen, mit dem Verfahren der Kunst, die in dieser Sonderung durch geistige Abstraktion noch viel weiter geht, muß schon allein dafür sprechen. Wie außerordentlich wichtig für die ästhetische Betrachtung, die, wie wir gefunden, nur reine Sinnesanschauung und zwar nur solche Anschauung fordert, die für das geistige Leben von Bedeutung ist, muß nicht allein die Trennung der vorzugsweise dem leiblichen Leben dienenden Sinne von den dem geistigen Leben dienenden, muß nicht die Sonderung derjenigen Eindrücke, die Empfindungsvorstellungen bedingen, von denen, die freie Objektvorstellungen auslösen, sein. Denn nur diese stellen sich in den hierzu geeigneten Verhältnissen dar, die Empfindungsvorstellungen aber in solchen, die niemals reine Anschauung vermitteln, sondern gerade durch Verhältnisse einer ganz anderen Art (die kausalen Verhältnisse) von Bedeutung sind. Je größer diese Bedeutung dann aber

ist, um so störender wird sie für die ästhetische Betrachtung, weil sie die reine, freie Anschauung um so mehr trüben und beeinträchtigen muß. Daraus ergibt sich, daß eine Anschauung, um rein sein zu können, auch frei sein muß. Für die ästhetische Betrachtung können also nur diejenigen Verhältnisse von Wichtigkeit sein, die sich an den Objekten von freien Sinnesvorstellungen darbieten. Doch auch sie nur insofern, als die mit ihrer Auffassung verbundenen Empfindungen für das geistige Leben des Menschen von einer bestimmten Bedeutung sind.

Allen diesen Forderungen können nun aber bloß die Vorstellungen der beiden geistigen Sinne entsprechen. Zwar spricht man wohl auch von der Schönheit eines Geruchs; allein schon die große Unbestimmtheit der sich an den Objekten desselben darbietenden Verhältnisse, wenn nicht der völlige Mangel an diesen, sollte beweisen, daß es sich hier nur um falsche Anwendung eines ästhetischen Begriffs handeln kann. Selbst wenn Geschmack und Geruch zu den objektiven Sinnen gehörten, würde ihre Gebundenheit an die leibliche Sphäre des Menschen jedes ästhetische Interesse an ihren Erscheinungen ausschließen. Neben der Unbestimmtheit dieser Erscheinungen und ihrer Verhältnisse ist dies der Grund, warum selbst noch die Anschauung, die der objektive Gefühlssinn vermittelt, von keiner ästhetischen Bedeutung ist, wie denn die Medien dieser drei Sinnesgebiete niemals zu Medien einer künstlerischen Darstellung gemacht werden konnten.

Anschauung im strengen Sinne des Worts könnte eigentlich nur der Gesichtssinn gewähren. Auch haben verschiedene Denker die Kunst ausschließlich auf sein Gebiet, auf die bildenden Künste, einschränken wollen. Daß der Begriff der Anschauung nur erst von ihm auf die andren Sinnesgebiete übertragen worden, ist kaum zu bezweifeln. Im weiteren Sinne aber versteht man darunter alles, was sich dem Geiste auf Grund räumlich-zeitlicher Verhältnisse in eben solchen Verhältnissen darstellt.

Anschauung im ästhetischen Sinne vermitteln also einzig das Gesicht und das Gehör. Daher gibt es nur Künste, die

sich entweder bloß an dieses oder bloß an jenes oder auch an beide zugleich wenden, woraus denn erhellt, daß auch die Verschiedenheit der beiden geistigen Sinne und deren Wechselbeziehung zueinander nicht ohne ästhetische Bedeutung ist.

§ 5. Bedeutung des Gefühlssinns für die ästhetischen Wirkungen.

Wenn die subjektiven Sinne für das geistige Leben des Menschen auch unmittelbar nur von untergeordneter Bedeutung, gewiß aber von keiner ästhetischen sind, so können sie doch mittelbar die ästhetischen Wirkungen der beiden geistigen Sinne sowohl begünstigen und steigern, als beeinträchtigen und abschwächen, da sie von großem Einfluß auf das sind, was wir Stimmung und Lebensgefühl nennen. Denn es bedarf keiner weiteren Ausführung, daß ein unterdrücktes Lebensgefühl die Empfänglichkeit für ästhetische Eindrücke außerordentlich zu vermindern, und daß umgekehrt ein erhöhtes Lebensgefühl sie ebensosehr zu steigern im stande ist. Wie anders erscheint eine Landschaft, wenn eine erfrischende, wohlige Luft uns umweht, als wenn die dumpfe Schwüle eines Gewittertags schwer auf uns lastet.

Von größerer Bedeutung ist (wie ich oben schon andeutete) der objektive Gefühlssinn aber noch für die, ästhetische Wirkungen beabsichtigenden künstlerischen Tätigkeiten, obschon auch er unmittelbar derartige Wirkungen nicht auszuüben vermag. Wie an jedem ästhetischen Genusse ist nämlich bei aller künstlerischen Tätigkeit zugleich das Sinnen- und das Geistesleben des Menschen beteiligt. Es ist jedoch ebensowenig möglich, ganz zu unterscheiden, was hiervon dem einen oder dem anderen zukommt, als der künstlerische Gedanke nie völlig von seiner technischen Ausführung im Kunstwerk zu trennen ist. Das geistige Moment ist auch noch an dieser so vielfach beteiligt, daß selbst die künstlerische Technik nur bis zu einem bestimmten Grade gelehrt werden kann und die technische Ausführung eines Werkes schon zum Teil der geistigen Tätigkeit, dem inneren künstlerischen Gestalten zufällt.

Wie aber das Verhältnis beider zueinander in den verschiedenen Künsten ein sehr verschiedenes ist, so ist dies auch mit der Beteiligung des Gefühlssinns an der künstlerischen Tätigkeit der Fall. Sie ist um so geringer, je mehr der künstlerische Teil der Technik dem inneren Gestalten des Geistes zufällt, sie ist um so größer, je mehr umgekehrt der gestaltende Geist auch an der äußeren Technik beteiligt ist. Solange sich Dichter und Komponisten in bezug auf die Ausführung ihrer Werke an der Niederschrift derselben genügen lassen, bleibt der Gefühlssinn an ihrer künstlerischen Tätigkeit unbeteiligt, denn mit dieser hat die Technik des Schreibens eigentlich gar nichts zu tun. Allein ihre Werke sind in dieser Form noch keineswegs zu ihrer vollen sinnlichen Veranschaulichung gekommen, und gerade bei denjenigen Künsten, die nun hierfür eintreten, bei der Kunst der Instrumentisten, Sänger, Schauspieler 2c., ist der Anteil des Gefühlssinns ein um so größerer. Bei den bildenden Künsten ist dieser Anteil fast ganz auf die Kunstfertigkeit der Hand beschränkt. Bei den in der Zeit verlaufenden Künsten wird hauptsächlich das Bewegungsgefühl der Sprachorgane, mehr oder weniger aber zugleich noch das der äußeren Glieder des Körpers dafür in Anspruch genommen.

Der Anteil des Gefühlssinns an den künstlerischen Fertigkeiten besteht wesentlich darin, daß er die Zweckmäßigkeit der dabei nötigen körperlichen Bewegungen leitet und ganz unmittelbar eine Kontrolle über sie ausübt, worin er noch teils durch das Auge, teils durch das Ohr unterstützt wird. Dies ist nur möglich, insofern er dem menschlichen Geiste den ursächlichen Zusammenhang dieser Bewegungen ganz unmittelbar zur Wahrnehmung bringt. Es ist dies zwar vielfach bestritten worden. Die Tatsachen sind jedoch stärker, als die dagegen aufgebrachten Gründe. Besonders hat man dagegen geltend gemacht, daß, wenn es der Fall wäre, wir aus diesen Wahrnehmungen auch wissen müßten, wie dieser Kausalzusammenhang sich vollziehe, sowie, daß jene Wahrnehmungen dem wirklichen Sachverhalte, soweit er sich aus

andren Tatsachen ergibt, gar nicht entsprächen. Aber ist das nicht ebenfalls mit noch vielen andren Wahrnehmungen unsres Bewußtseins der Fall? Sehen, hören, schmecken, fühlen wir darum weniger, weil diese Tatsachen unsres Bewußtseins uns nichts davon verraten, wodurch wir nun eigentlich sehen, hören, schmecken und fühlen? Vertrauen wir diesen Tatsachen darum weniger, weil wir auf andrem Wege erfahren, daß unsre Sinnesvorstellungen der wirklichen Beschaffenheit der Dinge, die darin zur Erscheinung kommen, gar nicht entsprechen, oder daß wir sie in ganz anderen räumlichen Verhältnissen als in den wirklichen vorstellen? Es genügt, daß sie sich uns gerade so und nicht anders darbieten, daß diese Erscheinungen ebenso, wie die wirklichen Dinge, auf einem streng gesetzlichen Vorgang beruhen, daß sie gleich ihnen an die unverrückbare Notwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs gebunden sind, damit wir ihnen so weit vertrauen, um bei ihrer Kontrolle zuletzt doch wieder nur auf sie selbst verwiesen zu sein. Was aber die bestrittene Tatsächlichkeit der unmittelbaren Wahrnehmung des ursächlichen Zusammenhangs noch insbesondere betrifft, so will ich mich hier darauf beschränken, auf die Verschiedenheit in den Empfindungsverhältnissen hinzuweisen, in denen sich dieselbe Bewegung darstellt, falls sie durch äußeren Anstoß oder durch inneren Willensentschluß bestimmt wird oder falls sie eine sogenannte Reflex-, eine Mitbewegung ist.

Von großer Wichtigkeit für die Beurteilung des Kausalzusammenhangs und die Kontrolle der nach außen gerichteten Bewegungen ist der Umstand, daß das Tast- und Bewegungsgefühl sich bis zu einer gewissen Grenze hin auf die mit den tastenden oder sich bewegenden Gliedern und Organen in Verbindung stehenden Gegenstände überträgt. Wenn man mit einem Stäbchen einen widerstandsfähigen Körper berührt, so entspricht dieser Berührung eine deutliche Tastvorstellung an der Berührungsstelle des Stäbchens, zugleich aber noch eine zweite an der Angriffsstelle des letzteren, die jedoch nur in dem Falle wahrgenommen wird, daß die Verbindung der Hand und des Stäbchens keine ganz feste ist. Bei dem Spiel

mit drei Stäbchen ist auf diese Weise eine ununterbrochene Kette ursächlichen Zusammenhangs unmittelbar wahrzunehmen. Dasselbe findet bei dem Spiel auf der Geige 2c. statt. Es ist aber nur die Unmittelbarkeit dieser und ähnlicher Wahrnehmungen, die, indem sie dem Menschen die Zweckmäßigkeit seiner körperlichen Bewegungen zu leiten und zu überwachen gestattet, ihm in seinen Tätigkeiten einen oft so erstaunlichen Grad der Sicherheit, Genauigkeit und Fertigkeit erreichen läßt.

§ 6. Von der Unmittelbarkeit der ästhetischen Wirkungen. Anteil der geistigen Tätigkeiten daran.

Es ist nun die Frage, ob die ästhetischen Wirkungen immer ganz unmittelbar sind. Die Beobachtungen, die wir hierüber an Kindern, Erwachsenen, ja an ganzen Völkern zu machen haben, belehren uns gleichmäßig, daß dies gewiß nicht der Fall ist. Denn nicht nur zeigt sich das Kind in seinem frühesten Alter für ästhetische Eindrücke ganz unempfänglich, nicht nur entwickelt sich diese Empfänglichkeit bei verschiedenen Kindern in hohem Grade verschieden, sondern wir finden auch, daß das, was wir an den meisten von ihnen, ja selbst noch bei vielen Erwachsenen als ästhetische Empfindungen beurteilen, etwas von denen der künstlerisch Gebildeten noch sehr Abweichendes ist, so daß jene oft schön finden und nennen, was diese, wenn auch nicht gerade für häßlich, so doch für geschmacklos erklären. Auch bleibt bei vielen und oft sehr geistvollen Personen jene Empfänglichkeit lange, bisweilen auch ganz, auf nur einige Kunstgebiete oder nur auf die ästhetischen Verhältnisse der Natur beschränkt, den Einwirkungen der übrigen aber so gut wie verschlossen, sowie anderseits die ursprünglichen Wirkungen bestimmter ästhetischer Verhältnisse, z. B. gewisser Farbenzusammenstellungen, oder der Form, des Schnitts eines Gewandes 2c. allmählich ihre Kraft ganz wieder einbüßen, was der Wechsel der Mode hinlänglich beweist.

Es ist also zweifellos, daß die ästhetischen Wirkungen nicht bloß ein von außen bedingtes, streng gesetzmäßiges

Ergebnis sind, sondern die Empfänglichkeit für die Eindrücke dieser Art, die schon der Anlage nach eine individuell sehr verschiedene sein mag, geweckt, entwickelt und weiter ausgebildet werden kann, ja werden muß. Ebenso gewiß freilich ist, daß bei allen ästhetischen Wirkungen gleichwohl ein Moment der Unmittelbarkeit obwaltet, das jedoch die Tätigkeit des betrachtenden Geistes zur Voraussetzung hat und, falls es bis zu seiner letzten Quelle verfolgt wird, von einer fast verschwindenden Bedeutung für das Bewußtsein und das geistige Leben des Menschen erscheint. Unmittelbar werden wir, wie ich schon darlegte, unserer Sinnesvorstellungen uns nur als Empfindungen bewußt. Was diese als Objekte, was sie für die Anschauung sind, kommt bei diesen Empfindungen noch nicht in Betracht. Für sie ist nur das sinnliche Medium und das Verhältnis entscheidend, in dem sie sich dem Subjekte vorstellen, insofern sich auch dieses noch unmittelbar offenbart. Daher sind diese Empfindungen, wie das an neugeborenen Kindern zu beobachten ist, ungleich bedeutender, falls sie von Empfindungsvorstellungen und nicht von freien Objektvorstellungen herrühren.

Die Vorstellungen des Gesichts und Gehörs haben anfänglich eine nur untergeordnete Bedeutung für das Bewußtsein. Sobald der Vorstellende aber beginnt, sich von den Objekten seiner Vorstellungen zu unterscheiden, was wohl immer nur möglich, indem er zugleich die Objekte seines Bewußtseins zu unterscheiden anfängt, erlangen auch sie eine bestimmtere Bedeutung für ihn und mögen als solche nun selbst wieder eine unmittelbare Wirkung auf ihn ausüben, was dann aber immer nur erst auf Grund und infolge jener unterscheidenden Tätigkeit geschieht. Auch jetzt wird diese Wirkung noch von einer geringen Bedeutung sein, die erst zunehmen wird unter dem Einfluß der nicht bloß unterscheidenden, sondern auch wieder zusammenfassenden Tätigkeit des auffassenden Geistes. Durch sie erst wird es uns möglich werden, zu der Erkenntnis der mannigfaltigsten Modifikationen des bloßen Unterschieds, zur Auffassung der

verschiedenen Verhältnisse, in denen die einzelnen Objekte unseres Bewußtseins zueinander stehen, und hierdurch zu einer bestimmteren Bedeutung derselben zu gelangen. Solange der Vorstellende ein Objekt, und wäre es das Werk eines Raphael, nicht von anderen gleichzeitigen sichtbaren Gegenständen, noch an ihm selbst etwas unterschieden hat, werden alle die von ihm ausgehenden Lichteindrücke in einem einzigen Eindruck von einer ganz unbestimmten Bedeutung zusammenfließen, und selbst nachdem er diese Lichteindrücke voneinander unterschieden hat, werden sie zunächst für ihn noch keine wesentlich andere Bedeutung haben können, als etwa die ist, die die Farbenkleckse auf der Palette des Malers hervorbringen.

Dies wird genügen, um erkennen zu lassen, daß die Objekte des Bewußtseins und deren Verhältnisse erst ganz allmählich durch die fortgesetzte Tätigkeit des Geistes eine Bedeutung, daher auch eine ästhetische Bedeutung erlangen können und daß, wenn diese Objekte später eine unmittelbare Wirkung und unter anderem eine ästhetische auf den Betrachtenden ausüben, dies immer nur erst infolge und nach Maßgabe jener Tätigkeit möglich geworden ist.

Sowohl diese Tätigkeiten, als jene Wirkungen sind an bestimmte organische Veränderungen und Vorgänge gebunden, auf denen sie zugleich mit beruhen. Die Physiologie hat versucht, uns über den Zusammenhang beider aufzuklären. Sie ist hierbei aber nicht selten zu weit gegangen. Denn wenn auch das geistige Leben, soweit wir es kennen, durchgehends an das leibliche gebunden erscheint, so beweist dies noch nicht, daß es selbst nichts weiter ist, als eine bloße Erscheinungsform der ihnen zu grunde liegenden körperlichen oder materiellen Veränderungen und Vorgänge. Wenn man z. B. aus dem dem Lachen zu grunde liegenden organischen Prozesse das Lächerliche erklären zu können glaubt, so hat man doch in Wahrheit das ästhetische Moment dieses letzteren noch gar nicht berührt, da das Lachen erst eine Folge des Lächerlichen, keineswegs dieses aber selbst ist. Ich kann etwas sehr lächerlich

finden, ohne deshalb doch lachen zu müssen, wie mich etwas sehr tief in Trauer versetzen kann, ohne daß ich darum weinen müßte. Vielmehr erfolgt das Lachen und Weinen nur durch Reflexe der dem geistigen Leben dienenden Nervengebiete auf die des leiblichen Lebens. Daher ist das Lachen selbst eigentlich gar nicht als ästhetische Wirkung zu betrachten und sollte mit dem Lächerlichen, das, wegen der häufigen Verbindung beider, von ihm zwar den Namen hat, gar nicht verwechselt werden.

§ 7. Die auffassende Tätigkeit des Geistes. Reproduktion und Assoziation der Sinnesvorstellungen. Bildung der Begriffe und der Sprache.

Wenn die vorstellende Tätigkeit dem Bewußtsein die Objekte gibt, so können diese als solche doch erst durch die auffassende Tätigkeit wahrgenommen und erkannt werden. Es ist diese Tätigkeit, die sie und ihre Verhältnisse, sowie überhaupt alle Tatsachen des Bewußtseins erst wahrhaft zu Objekten für das letztere macht, weil sie bis dahin ununterschieden miteinander und den durch sie bedingten Empfindungen zusammenfließen. Sie äußert sich dabei, wie schon angedeutet, in zwei verschiedenen Formen, indem sie einerseits diese Tatsachen und ihre Verhältnisse voneinander unterscheidet, anderseits sie aber auch wieder miteinander verbindet und zusammenfaßt. Insofern der Wille hieran beteiligt ist, verfährt sie dabei nach bestimmten Zwecken und, insofern sie diesen Zwecken entspricht, in zweckmäßiger Weise. Wie das Verhältnis des Unterschieds allen anderen Verhältnissen, die in die Anschauung fallen, zu grunde liegt, so daß ein Objekt oder eine Tatsache, die sich nicht von anderen Objekten oder Tatsachen unterscheiden läßt, auch niemals in irgend einem anderen Verhältnisse aufgefaßt werden kann, so ist auch das Unterscheiden die ursprünglichste Form der auffassenden Tätigkeit. Der Geist unterscheidet aber nur, um das Unterschiedene wieder in bestimmter Weise zusammenzufassen, und dies in zweckmäßiger Weise tun nennt man begreifen.

Ich habe bisher nur diejenigen Sinnesvorstellungen ins Auge gefaßt, die auf äußeren Sinneseindrücken beruhen und insofern Wirklichkeit ansprechen. Die ebenerwähnten Operationen des Geistes würden jedoch nur eine sehr untergeordnete Bedeutung erlangen können, wenn sie auf diese Vorstellungen, wie sie jeweilig auf äußeren Sinneseindruck im Bewußtsein hervortreten, eingeschränkt blieben. Nachdem aber die vorstellende Tätigkeit einmal ins Spiel gesetzt worden ist, vermag sie die, auf Grund äußerer Sinneseindrücke entstandenen Vorstellungen auch unabhänig von diesen wieder hervorzubringen oder wie man gewöhnlich sagt: zu reproduzieren. Sie ist zwar hierbei an jene Vorstellungen als ihre unerläßlichen Voraussetzungen gebunden, aber nicht an deren ursprüngliche Anordnung, Zusammensetzung, Totalität und Aufeinanderfolge, wodurch ihr ein Spielraum freier Gestaltung gegeben ist, der, so klein er erscheint, gleichwohl hinreicht, den Menschen zu den Erzeugnissen und Schöpfungen der Kultur zu befähigen. Auf ihm beruht wesentlich das, was man gewöhnlich mit dem Namen der erfindenden oder schöpferischen Phantasie bezeichnet, daher auch die Kunst.

In der zweckmäßigen Benutzung dieser Freiheit wird nun die vorstellende Tätigkeit ebensosehr durch jene Operationen der auffassenden Tätigkeit gefördert, als diese durch die zweckmäßige Reproduktion und Assoziation der Sinnesvorstellungen. Denn wenn letztere auch unmittelbar auf der reflektorischen Tätigkeit des Gehirns beruhen, so kann diese doch selbst wieder durch die übrigen Tätigkeiten des Geistes beeinflußt und bestimmt werden. Der Einfluß, den diese Tätigkeiten hierdurch auf die Reproduktion und Assoziation der Sinnesvorstellungen ausüben, ist zwar nur ein mittelbarer und beschränkter, er genügt jedoch, ihnen eine zweckmäßige Richtung zu geben und hierdurch unter anderem die auffassende Tätigkeit in ihren Operationen zu unterstützen, indem er ihr Gebiet durch die nun unabhängig von den zufälligen äußeren Sinneseindrücken im Bewußtsein hervortretenden

reproduzierten oder phantastischen Sinnesvorstellungen in einer ihren Zwecken entsprechenden Weise erweitert.

So sehr aber schon hierdurch die Tatsachen und Verhältnisse des Bewußtseins an Umfang und Bedeutung gewinnen mögen, so würde dies allein doch noch keineswegs zu einer Kulturentwickelung führen, wie sich am Tiere beobachten läßt, das auf seinen höchsten Stufen wahrscheinlich in größerem Umfange noch als der Mensch zur Reproduktion der Sinnesvorstellungen befähigt ist, dem aber gleichwohl, weil es hierüber niemals hinaus kann, selbst der geringste Grad einer Kulturentwickelung versagt worden ist. Von den dreierlei Zwecken, die der Mensch bei dem Gebrauch seiner auffassenden Tätigkeit zu verfolgen im stande ist: den praktischen, den auf Erkenntnis gerichteten und den ästhetischen, finden wir bei dem Tiere nur die ersten in einem größeren Umfange, und nur insofern sie innerhalb der Sphäre des leiblichen Lebens liegen, die letzten eben deshalb aber gar nicht vertreten. Die Welt der Erscheinung ist für dasselbe nur da, insoweit sie in den Bereich dieses Interesses fällt. Das Tier unterscheidet, vergleicht, verbindet, schließt und erkennt, auch erinnert es sich hierbei des früher Vorgestellten und Erkannten, über die Sphäre seines sinnlich-leiblichen Interesses vermag es sich hierdurch aber nicht zu erheben. Man hat zwar von Kunsttrieben der Tiere gesprochen. Die Erscheinungen aber, auf die man sich beruft, der Nester- und Zellenbau 2c., haben gewiß nicht die ästhetische Bedeutung, die man ihnen beizulegen pflegt. Diese Erscheinungen sind dazu viel zu sehr auf Tierarten der niederen Stufen beschränkt, sie stehen viel zu vereinzelt in deren Lebensäußerungen da und beziehen sich endlich viel zu ausschließlich auf ganz bestimmte und vorübergehende Verhältnisse des leiblichen Lebens.

Dem Tiere ist wahrscheinlich die Begriffsbildung, gewiß aber die Fähigkeit versagt, den Begriffen, die es sich etwa gebildet haben möchte, einen äußeren, sinnlichen, leicht reproduzierbaren und mitteilsamen Ausdruck zu geben. Der Mensch hat, wie schon gedacht, diesen Ausdruck am

vollkommensten und unmittelbarsten auf dem Gebiete und in dem Medium des Gehörsinns, dem Laute und Tone gefunden. Die mimische Sprache, obschon sie vielleicht die ursprünglichere ist, war wohl von jeher mehr die Sprache der Empfindung, als der Begriffe, und die Schriftsprache, wie wichtig auch für alle höhere Kulturentwickelung, ist doch erst eine verhältnismäßig späte Erscheinung und weist, wie ich schon darlegte, überall auf die Lautsprache als ihre Voraussetzung zurück.

Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, was zur Begriffs- und Sprachbildung den ersten Anstoß gegeben hat und in wie weit der Wille an letzterer beteiligt gewesen oder inwieweit sie ein bloßes Naturprodukt ist. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß dem Menschen schon seit Jahrtausenden die Sprache und mit ihr die Begriffe überliefert werden und die Sprachbildung, wie aus der Verschiedenheit der Sprachen und Dialekte, sowie aus ihrer allmählichen Umbildung und Verschmelzung im Laufe der Zeiten genügend hervorgeht, dem Willenseinfluß wenigstens mit unterworfen ist.

Mit den Begriffen, mit der Sprachbildung wird aber dem Menschen allererst die notwendige Grundlage zu einer Kulturentwickelung gewonnen. Erst durch die Begriffe erhalten die Objekte und Tatsachen des Bewußtseins, sowie deren Verhältnisse die hierzu nötige Bedeutung. Erst mit den Begriffen und ihren sinnlichen Zeichen, den Worten, erhält der Mensch eine neue, nur ihm eigene Welt von Vorstellungen, die ihn befähigt, sich und anderen das Geschehen der wirklichen Welt, sowohl der äußeren, als der inneren, aufs neue zu vergegenwärtigen, von Vorstellungen, die sich aber auch selbständig weiter entwickeln lassen, teils zu dem Zwecke, ihn über die Sphäre der Wirklichkeit zu erheben, teils zu dem anderen, sie auf die Wirklichkeit und ihre Erscheinungen anzuwenden, sich hierüber mit anderen Menschen zu verständigen und sich mit ihnen deshalb zu verbinden. Das Ergebnis dieser Entwickelung aber sind die Ideen.

Von größter Wichtigkeit ist hierbei die Tatsache, daß der Wille des Menschen einen ungleich größeren Einfluß auf die Reproduktion und Assoziation der Begriffe und ihrer Wortzeichen als auf die der Sinnesvorstellungen hat (wennschon es möglich, selbst wahrscheinlich ist, daß anfangs das umgekehrte Verhältnis obwaltete); sowie, daß der menschliche Geist bei der Begriffsbildung sowohl vom Besonderen zum Allgemeinen als vom Allgemeineren zum Besonderen auf- und absteigen kann. Wiewohl das Kind mit seinen Begriffen zunächst immer nur den einzelnen Gegenstand bezeichnen will und die allgemeinsten Begriffe erst auf einer vorgeschritteneren Entwickelungsstufe des Bewußtseins gewonnen oder doch hier erst verstanden werden, so bringt es die Unfähigkeit des Kindes im Unterscheiden doch mit sich, daß seine Begriffe durch ihre Unbestimmtheit so allgemein sind, um von ihm auf die verschiedensten Individuen derselben Art angewendet werden zu können. So bezeichnet es z. B. mit dem Ausdruck Wau-wau zwar ursprünglich den Hund, den es eben sieht, wendet ihn aber dann auf die verschiedensten Hunde, ja selbst noch auf andere Tierarten an. Die Wichtigkeit der allgemeinen Begriffe erhellt schon daraus, daß sie allein es ermöglichen, verschiedene Gegenstände, die sich in ähnlicher Weise zu anderen Gegenständen verhalten, sowie dieses ähnliche Verhalten in einen einzigen Begriff zusammenzufassen, und daß sie den Menschen immer unabhängiger von den zufällig ins Bewußtsein eintretenden Sinnesvorstellungen machen.

Die Sinnesvorstellungen und die von ihnen unmittelbar abgeleiteten Begriffe stehen aber in der innigsten Wechselbeziehung. Jene rufen sofort einen ihren Objekten entsprechenden Begriff, jeder derartige Begriff, wenn auch meist nur ganz flüchtig und dunkel, eine entsprechende Sinnesvorstellung hervor. Sobald wir den Begriff eines Hauses, eines Baumes, einer Blume 2c. nur einmal gewonnen haben, sehen wir in Gegenständen dieser Art nicht mehr bloß Gegenstände von einer bestimmten Gestalt und Farbe, sondern sofort solche, denen die Bedeutung dieser Begriffe eigen ist. Die Gegenstände,

die unsere Sinnesvorstellungen darbieten, gewinnen daher in dem Maße an Bedeutung, als ihre Begriffe an Bestimmtheit zunehmen. Um sich hiervon zu überzeugen, ist es nur nötig, die Bedeutung des Eindrucks, den z. B. der Laie von dem mikroskopischen Objekte eines Physiologen empfängt, mit derjenigen zu vergleichen, die er für diesen letzteren hat, dem überall die deutlichste, bedeutungsvollste Bestimmtheit entgegentritt, wo jener nur bedeutungslose Verworrenheit sieht. Doch nicht genug, daß die Sinnesobjekte durch die Begriffe an Bedeutung gewinnen, wir schreiten auch erst durch ihre Vermittelung in der zweckmäßigen Unterscheidung und Zusammenfassung ihrer Verhältnisse vor.

Die Flüchtigkeit und Dunkelheit der durch die Begriffe im Bewußtsein bedingten Sinnesvorstellungen erklärt sich schon daraus, daß sie gegen die durch äußere Sinneseindrücke hervorgerufenen Sinnesvorstellungen nicht aufkommen können. Inzwischen ist die Anlage hierzu eine verschiedene und wohl auch verschieden ausgebildete. Unter Umständen, z. B. im Zustande der Überreizung, des Fiebers 2c., siegen sogar die reproduzierten oder phantastischen Sinnesvorstellungen über die realen. Da nun der Einfluß des Willens auf die Reproduktion und Assoziation der Begriffe ein ungleich entschiedenerer ist, als auf die der Sinnesvorstellungen, so kann diese durch jene in einem gewissen Umfange gefördert und unterstützt werden, und da die künstlerische Tätigkeit auf verschiedenen ihrer Gebiete auf zweckmäßiger Reproduktion und Assoziation beruht, so erhellt schon hieraus allein die Bedeutung der Begriffe und der aus ihnen entwickelten Ideen für die ästhetischen Wirkungen.

§ 8. Bedeutung der Begriffe für die ästhetischen Wirkungen.

Gleichwie die Sinnesobjekte gewinnen auch die übrigen Tatsachen des Bewußtseins und ihre Verhältnisse durch die Begriffe und ihre Entwickelung an Bedeutung für das geistige Leben. Erst jetzt wird es möglich, sie um dieser Bedeutung willen in Betracht zu ziehen. Erst jetzt scheint sie eine solche

geworden zu sein, die sie wahrhaft zu ästhetischen Erscheinungen macht. Doch auch die Verhältnisse der Sinnesobjekte gewinnen durch die sich steigernde Bestimmtheit der Begriffe an Bedeutung, wie wir z. B. erst, nachdem wir einen bestimmteren Begriff von Gestalt und Farbe gewonnen haben, Verhältnisse dieser Art in der ihnen eigentümlichen Bedeutung auffassen, sie dieser gemäß unterscheiden und miteinander zweckmäßig verbinden und zusammenfassen können. Noch mehr aber müssen die Verhältnisse eines Gegenstands gewinnen, wenn er uns nicht mehr ein bloßer Gegenstand unter Gegenständen ist, sondern wenn wir von der Besonderheit seiner Zusammensetzung oder Organisation, von dem inneren Zusammenhang seiner einzelnen Teile, von der funktionellen Bestimmung seiner verschiedenen Glieder einen klaren, deutlichen Begriff erlangt haben.

Es darf daher wohl gesagt werden, daß erst die Begriffe dem Menschen die Wirkung und die Bedeutung der ästhetischen Verhältnisse erschließen und diese für das Tier schon deshalb nicht vorhanden sein können, weil es keine bestimmten Vorstellungen von dem hat, was es etwa begreift, d. i. keine sinnlichen Begriffszeichen, und daher die Begriffe, die es etwa haben möchte, nicht weiter entwickeln kann. Denn die Begriffe, um die es sich hierbei hauptsächlich handelt, sind nicht sowohl solche, wie sie unmittelbar von den Sinnesvorstellungen ableitbar sind, als solche, wie sie aus diesen erst noch zu entwickeln sein würden.

Eine solche Entwickelung ist aber immer nur möglich, falls der Begriff die bestimmte Form einer sinnlichen Vorstellung gewonnen hat, durch die er selbst wieder zu einem Objekte des Bewußtseins wird, das man mit anderen Objekten, seien es nun Objekte von Sinnesvorstellungen oder selbst wieder Begriffe, in zweckmäßige Verhältnisse zu bringen, mit ihnen zu verbinden und auf sie anzuwenden im stande ist. Anderseits sind aber diese Vorstellungen, nämlich die Worte, die Begriffe noch keineswegs selbst, sondern nur erst die sinnlich-symbolischen Zeichen dafür, daher sie, wo diese nicht als schon

bekannt vorausgesetzt sind, einer Erklärung, einer Entwickelung noch erst bedürfen, die selbst wieder nur durch zweckmäßige Verbindung mit anderen Worten gegeben werden kann.

Desgleichen sind die Verhältnisse, die wir an unseren Sinnesvorstellungen wahrnehmen, einer Entwickelung fähig, was darauf beruht, daß wir das Unterschiedene, daher auch diese Verhältnisse, in einer ganz freien und unseren Zwecken entsprechenden Weise aufeinander beziehen und miteinander verbinden können. Aus dieser Entwickelung sind in bezug auf die räumlichen, zeitlichen und kausalen Verhältnisse die Geometrie, Arithmetik und die technischen Wissenschaften entstanden, sowie aus der Entwickelung der ästhetischen Verhältnisse des Raums und der Zeit die Architektur und die Musik.

§ 9. Gegensatz und Wechselwirkung der leiblich-sinnlichen und der sinnlich-geistigen Sphäre des Bewußtseins. Die empfindende und die tätige Seite der letzteren. Geistige Sinnlichkeit, Gemüt, Verstand und Vernunft.

Mit den Begriffen erschließt sich der Mensch eine nur ihm eigene Sphäre des Bewußtseins, die sinnlich-geistige Sphäre. Es entsteht ihm hierdurch ein Gegensatz, der Gegensatz zwischen ihr und der leiblich-sinnlichen Sphäre. Auch jene bietet einen Gegensatz in sich dar. Wie wir gefunden, wird die Seele durch die Objekte des Bewußtseins zugleich in einen Zustand und in ein Verhältnis gesetzt. Der erste offenbart sich ihr unmittelbar, als Empfindung, das letzte aber erst auf Grund neuer Tätigkett. Dementsprechend unterscheiden wir nun eine empfangende und eine tätige Seite der sinnlich-geistigen Sphäre. Das Empfindungsleben der ersteren ist anfänglich nur von verschwindender Bedeutung, weil die Zustände, in die die Seele durch ihre objektiven Sinnesvorstellungen, besonders durch Gesicht und Gehör, unmittelbar gesetzt wird, gegen die der subjektiven Sinne völlig zurücktreten. Erst mit der auffassenden Tätigkeit des Geistes, mit der Begriffsbildung, fängt es an, sich mehr und

mehr zu entwickeln. Dies würde noch viel langsamer geschehen, als es in Wirklichkeit der Fall ist, wenn der Mensch sich seine Begriffe und Ideen immer erst selbst zu bilden hätte und sie nicht größtenteils schon überliefert erhielte. Das letztere gilt besonders von den Ideen, die sich auf das Empfindungsleben beziehen. Erst die Begriffe und die Ideen geben dem Bewußtsein einen reichern und tiefern Empfindungsinhalt, nicht nur weil sie den wirklichen Gegenständen und ihren Verhältnissen und daher auch ihren unmittelbaren Wirkungen auf das Bewußtsein erst eine höhere Bedeutung geben, sondern weil sich aus ihnen auch in selbständiger Weise ganz neue Anschauungen und Verhältnisse entwickeln lassen. Aus ihnen erwachsen nämlich dem Menschen die Antriebe, sich entweder mehr und mehr in die innere Welt des Geistes und Gemüts zu versenken oder nach außen hin zu betätigen, Antriebe, die die Vorstellungskraft des Menschen beschwingen und hierdurch zur Phantasie erheben können, damit sie ihm höhere, erhabene Ziele der Tätigkeit anweisen und den Willen anregen, sie dieser zum Zweck zu setzen. Es lassen sich im teilweisen Zusammenhange hiermit in dem Empfindungsleben der sinnlich-geistigen Sphäre zwei Gebiete unterscheiden, das der geistigen Sinnlichkeit und das des Gemüts. Die erstere empfängt ihren Inhalt unmittelbar vom äußern Leben, doch nur durch die beiden geistigen Sinne: Gesicht und Gehör, das Gemüt aber erst von der die Ideen entwickelnden tätigen Seite des Geistes und von den aus ihnen entspringenden Anschauungen und Verhältnissen. Beide stehen miteinander in Wechselwirkung. Auch die tätige Seite des Geistes zeigt eine doppelte, dem Außen- und dem Innenleben zugewendete Richtung. Die erstere, die an den Kausalzusammenhang der Dinge gebunden ist, hat es vorzugsweise mit der Erkenntnis seiner Gesetze, sowie mit der Zweckmäßigkeit des Geschehens zu tun, die letztere dagegen mit der folgerichtigen Entwickelung der Begriffe und Ideen, daher sie dem Menschen und seinen Tätigkeiten auch erst die höheren Zwecke und Ziele gibt. Man hat diese beiden Formen und Richtungen der

Tätigkeit des Geistes wegen ihrer Verschiedenheit zwei gesonderten Vermögen, dem Verstand und der Vernunft, zugewiesen, welcher Unterscheidung wir uns, ohne damit die Tatsächlichkeit einer derartigen Sonderung irgend einzuräumen, als einer zweckmäßigen Bezeichnung für jene verschiedenen Formen und Richtungen bedienen wollen. Verstand und Vernunft entwickeln sich ebenso wie das Gemüt und die Sinnlichkeit des Geistes in steter Wechselwirkung miteinander, wenn dies auch leicht in einseitiger Weise, auf Unkosten des einen oder andern, geschehen kann.

Geist und Gemüt können sich wohl über die Wirklichkeit erheben, aber nie sich ganz davon freimachen. Nicht nur weil sie sich an die leiblich-sinnliche Sphäre und an die Gesetze des Kausalzusammenhangs gebunden finden, sondern auch weil die Empfindungen des Gemüts und die Gedanken des Geistes, wenngleich nur entfernt, auf die durch das wirkliche Leben vermittelten Sinnesvorstellungen zurückweisen. Mit den Begriffen erhält zwar der Geist eine nur ihm eigene Art von Vorstellungen, die er, obschon sie, sei es mehr oder weniger unmittelbar, von den den äußeren Sinneseindrücken entsprechenden Vorstellungen abgeleitet sind, doch unabhängig von ihnen zu seinen Zwecken verwenden kann, und in den Ideen besitzt er sogar Vorstellungen von etwas, das, weil es nie in der einzelnen Sinnesvorstellung vollkommen anzutreffen ist, auch von keiner einzelnen unmittelbar abgeleitet sein könnte; nichtsdestoweniger weisen sie aber alle auf diese zurück. Das aber ist es auch wieder, was ihnen eine so große Bedeutung für das praktische Leben gibt. Denn obschon sie dem Menschen nicht nur Ziele anweisen, die über die Wirklichkeit hinausgehen, sondern auch solche, die noch in ihr selbst liegen und die, wie verschieden immer von denen der Natur, doch so wie diese nur auf dem Wege des ursächlichen Zusammenhangs erreicht werden können, so führen doch gerade sie zu dem, was wir Kulturerzeugnisse nennen. In der Kultur schafft sich der Mensch neben der unmittelbar in der Natur gegebenen Welt, in Anlehnung an diese und mit ihren Mitteln, noch eine zweite,

die dem Wesen seines Geistes entspricht. Der Gegensatz zwischen Geist und Natur ist deshalb kein voller. Geist und Gemüt wissen sich in vielen Beziehungen im Einklang mit ihr. In anderen freilich besteht zwischen ihnen ein Gegensatz, der groß genug ist, um als Widerspruch von ihnen empfunden zu werden, doch hat die Kultur eben die Aufgabe, ihn zu schlichten.

Ebensowenig wie dieser ist auch der Gegensatz von Geist und Sinnenleben ein voller, am wenigsten in bezug auf die Gebiete der beiden geistigen Sinne. Er entspricht dann nicht einmal dem oben berührten Gegensatz von Ideen und Sinnesvorstellungen, da in den Sinnesvorstellungen, wie die ästhetischen Sinnesvorstellungen beweisen, ebenfalls Geistiges und Sinnliches völlig versöhnt werden können. Die Sinnlichkeit ist ein ganz notwendiges Moment in der Kunst, und es ist töricht, diese, nur weil sie sinnlich ist, zu verwerfen. Man müßte mit gleichem Rechte dann auch die Ideen, selbst noch die höchsten, verwerflich finden, weil auch an sie ohne ein sinnliches Moment, ohne ein sinnliches Medium nicht gedacht werden kann. Denn selbst das Denken ist noch ein heimliches Sprechen und vollzieht sich in dem sinnlichen Medium des Tons. Zwar scheint dieses so gleichgültig dafür, daß es durch ein anderes ersetzt werden kann, aber dieser Ersatz ist kein voller. Wir können nicht in der Schriftsprache denken. Akzent und Rhythmus der Worte und der Sprache gehören nur der Lautsprache an. Nicht also die Sinnlichkeit überhaupt, nur das einseitige Hervortreten des sinnlichen Moments ist in der Kunst, dann aber schon aus ästhetischen Gründen verwerflich. Auch muß man die künstlerische, der geistigen Sphäre angehörende Sinnlichkeit nicht mit der der leiblichen Sphäre verwechseln. Wirkungen, die in diese fallen, können niemals ästhetische Bedeutung haben. Sie sind daher immer verwerflich, besonders wenn sie vom Künstler beabsichtigt sind. Es fragt sich nur, ob sie ganz zu vermeiden. Ich glaube: schon deshalb nicht, weil die sinnlich-leibliche und die sinnlich-geistige Sphäre des Bewußtseins in zu inniger Wechselwirkung

miteinander stehen. Es scheint, daß jeder Gesichts- und Gehörseindruck Reflexe auf die Nervengebiete des leiblichen Lebens auslöst oder doch unter Umständen auslösen kann. Obschon die hierdurch bedingten Empfindungen für gewöhnlich ganz unmerklich in das allgemeine Lebensgefühl eingehen, so können sie unter Umständen doch auch solche Wirkungen hervorbringen, die mit den ästhetischen Empfindungen zusammenfließen, sich mit diesen verbinden oder auch für sich allein wahrnehmbar sind. Dies kann entweder auf einer besonderen Reizbarkeit des Nervensystems beruhen, oder auf der Stärke und Beschaffenheit der Sinneseindrücke. Wirkungen der letzteren Art treten besonders, vielleicht sogar ausschließlich bei den Gehörseindrücken hervor. Die bildenden Künste laufen daher weniger, die Architektur sogar keine Gefahr, ihre ästhetischen Wirkungen durch sie zu beeinträchtigen oder zu verunreinigen und mit auf sie auszugehen. Dagegen kann die Malerei das sinnliche Moment der Farbe in so selbständiger Weise hervortreten lassen, daß es sich bei ihren Darstellungen mehr um die unmittelbare Wirkung des sinnlichen Mediums, als um die Verhältnisse handelt, die sie mit ihnen darstellt, oder daß die dargestellten Verhältnisse weniger charakteristisch für den Gegenstand sind, dem sie angehören, als für das Medium, in dem sie sich darstellen. Obschon eine solche Darstellung auf dem Gebiete des Geistig-Sinnlichen bleibt, ist sie doch von keiner zu großen Bedeutung, weil sie das niedrigere ästhetische Moment auf Unkosten des höhern bevorzugt. Die in der Zeit in dem Medium des Tons darstellenden Künste laufen aber sowohl diese wie jene Gefahr. Daß der Ton Reflexe auf den Gefühlssinn ausübt, die unter Umständen das Gemeingefühl aufs tiefste affizieren, daß Rhythmus und Takt auf das Bewegungsgefühl einwirken, bedarf kaum eines weiteren Nachweises. Die innige Verbindung der Musik mit den mimischen Künsten, besonders dem Tanz, beruht mit hierauf. Es liegt aber anderseits nahe, daß die in Tönen darstellenden Künste, besonders die Musik, die ästhetischen Wirkungen mit derartigen außer ihrem Gebiete liegenden

Wirkungen auch verunreinigen und fälschen können. Vielleicht haben die Griechen nur aus dieser Rücksicht die Veränderungen in der Musik mit so viel Mißtrauen überwacht und einzelne Tonarten und Instrumente ganz von ihr ausgeschlossen wissen wollen. Wie würden sie, die die Töne der Flöte schon für aufregend hielten, wohl erst von den Klangwirkungen unserer heutigen Orchester geurteilt haben? Es ist zwar gewiß, daß sie in ihrer Bedenklichkeit viel zu weit gingen und daß in bezug auf Klangwirkung die Nerven der Menschen heute eine andere Beschaffenheit haben als damals. Ich fürchte jedoch, daß wir dagegen jetzt wieder zu weit in dem Raffinement gesteigerter Klangwirkungen gehen, in die zum Teil ganz andere als rein ästhetische Wirkungen Eingang gefunden haben.

Wenn die in die leiblich-sinnliche Sphäre fallenden Wirkungen niemals ästhetische sind und sein können, so muß es auch unangemessen und ästhetisch verwerflich sein, durch den Gegenstand und die Behandlung der Darstellung auf derartige Wirkungen abzuzielen, wie dies z. B. bei dem Lüsternen, Obszönen, Rührseligen rc. geschieht. Derartigen Verirrungen und Ausschweifungen sind aber Malerei, Poesie und Schauspielkunst am meisten ausgesetzt.

Die Darstellung des Nackten wird um so unbedenklicher sein, je mehr die Darstellung bei der Wahl ihrer Mittel von der vollen Realität der Erscheinung absieht. Sie ist daher vorzugsweise der Plastik zugefallen. Die Darstellungsweise selbst wird aber hier über den ästhetischen Wert erst völlig entscheiden, daher das Nackte auch in der Malerei noch seinen berechtigten Platz hat. In den mimischen Künsten, in denen der Darsteller mit der vollen Wirklichkeit seiner körperlichen Erscheinung eintritt, wird dem Nackten stets etwas Zweideutiges anhaften.

§ 10. Gegensatz von Natur und Kultur. Die Kunst.

Die Not ist die große Lehrmeisterin der Menschheit, und das Bedürfnis ist sicher der mächtigste Hebel aller Kulturentwickelung gewesen, das Bedürfnis, das, zunächst nur ein

leiblich-sinnliches, sich unter dem Einfluß der Begriffe allmählich zu immer neuen, gesteigerten Formen entwickelt hat, um endlich unter dem der Ideen zu einem Bedürfnis des Gemüts und Geistes zu werden.

Doch nicht auf das Bedürfnis allein, auch auf das Verhältnis des Individuums zu seiner Gattung ist das, was wir Kultur nennen, zurückzuführen. Zunächst ist dieses Verhältnis zwar nur auf die nächsten Kreise beschränkt. Die gemeinsame Not, das gemeinsame Bedürfnis, der Geschlechtstrieb im weitesten Sinne führten zunächst die Menschen zusammen. Allein diese Verhältnisse erweiterten, die aus ihm entspringenden Antriebe veredelten sich unter dem Einflusse der Begriffe, wie sie selbst wieder zur Sprachbildung hindrängten. Erst durch die Ideen erhielten sie aber ihre volle Bedeutung.

Die Kultur entwickelt sich nach Art der in ihr tätigen Zwecke nach zwei Richtungen hin, da diese sich teils auf das äußere, teils auf das innere Leben des Menschen beziehen. Sie dienen hierbei sowohl der leiblich-sinnlichen, als der geistig-sinnlichen Sphäre des Bewußtseins. In bezug auf das innere Leben entwickeln sich so auf der empfindenden Seite des Geistes: die Religion, auf dessen tätiger Seite: die Wissenschaft, und beide Sphären miteinander verbindend: die Kunst. Wenn aber die Darstellungen der beiden ersten nur von einer inneren und keiner äußeren Bedeutung sind, so sind dagegen die Darstellungen der Kunst, obschon sie sich nur auf das innere, auf das geistige Leben des Menschen beziehen, doch zugleich von einer äußeren Bedeutung, daher sie auch später noch einmal aufgeführt werden muß. Sind es doch immer nur Verhältnisse der außer uns liegenden Objekte, die durch die Wirkungen, die mit ihrer Auffassung verbunden sind, ästhetische Bedeutung haben können. Bei den Darstellungen von Religion und Wissenschaft ist das äußere sinnliche Moment im wesentlichen nur das Mittel, der Träger des Geistigen. Bei den Darstellungen der Kunst aber ist es dem Geiste selbst wesentlich, es offenbart sich ihm etwas von

seinem eigenen Wesen darin, was eben nur auf diese Weise ihm überhaupt offenbart werden kann.

In bezug auf das äußere Leben und in Rücksicht auf die Verhältnisse des Individuums zu seiner Gattung entstehen auf seiten des Empfindungslebens des Geistes: Familie und Kirche, auf seiten des tätigen Geistes: Schule und Staat, zur Regelung ihrer Verhältnisse: dort die Moral, hier das Gesetz. In bezug endlich auf die sinnlichen Bedürfnisse der leiblich-sinnlichen, wie der sinnlich-geistigen Sphäre: Gewerbe, Technik und Künste, von denen die beiden ersten sich meist auf Zwecke des äußeren, die letzten aber nur auf Zwecke des inneren, geistigen Lebens beziehen.

Wenn die Begriffs- und Sprachbildung zugleich als Voraussetzung, Mittel und Anfang aller Kulturentwickelung überhaupt erscheint, so nimmt die Erfindung der Werkzeuge und technischen Hilfsmittel eine ähnliche Stellung zu der Entwickelung aller nach außen gerichteten Kulturtätigkeiten ein.

Die hier angeführten verschiedenen Gebiete stehen in mannigfachen inneren Beziehungen zueinander, aus denen dann neue Kulturformen hervorgehen können, wie denn z. B. die Kunst nicht nur die Erscheinungen einiger dieser Gebiete zum Gegenstande ihrer Darstellungen machen, sondern auch von ihnen wieder vielfach beeinflußt werden kann. Diese Einflüsse können sowohl fördernde, als störende sein. So kann sie z. B. von der Religion ihre höchsten Antriebe empfangen, ihr aber auch in einer ihre eigenen Zwecke schädigenden Weise dienstbar werden. So können Plastik und Malerei sich erst auf Grund der Gesetze der Anatomie und Optik zu ihren reinsten Formen entwickeln, und anderseits kann die Erkenntnis dieser Gesetze auch beide zu einer Behandlungsweise ihrer Gegenstände verleiten, die dem Zwecke der Kunst nicht mehr entspricht.

Die letzten Antriebe aller Kunst können aber immer nur in Empfindungen liegen, die wir selbst schon ästhetische nennen, daher es möglich sein muß, daß diese auch schon unabhängig von ihr entstehen. Bereits vor aller Kunstäußerung muß das

äußere Leben Anschauungen und Verhältnisse enthalten, denen ästhetische Bedeutung zukommt. Es fragt sich aber noch, ob diese der Natur schon an sich selbst angehört oder ob ein Kultureinfluß, eine Kulturtätigkeit des Menschen hierzu vorausgesetzt ist. Die Frage wird gewöhnlich so ausgedrückt, ob auch der Natur an sich schon Schönheit zukomme? wobei man unter Schönheit den Inbegriff alles dessen versteht, was ästhetische Wirkungen hervorbringt.

Denn obschon alle Kulturtätigkeit sich auf die Natur und an ihre Stoffe als Mittel verwiesen sieht und sich hierbei an die Gesetze ihres ursächlichen Zusammenhangs gebunden findet, so stehen doch Natur und Kultur in einem bestimmten Gegensatz zueinander, insofern beide ein völlig verschiedenes Verfahren bei Hervorbringung ihrer Erzeugnisse verfolgen, das bei ersterer ein ausschließlich gesetzmäßiges, bei letzterer aber zugleich ein zweckmäßiges ist, daher sie auch vielfach miteinander im Kampfe liegen. Die Natur macht der Kultur ihr Vordringen Schritt für Schritt streitig, so wie sie auch an ihre Werke fort und fort die zerstörende, auflösende Hand wieder legt. Gleichwohl hat die Kultur der äußeren Erscheinung der Natur nach und nach ein so weithin reichendes Gewand übergeworfen, daß diese, was die Oberfläche der bewohnten Erde betrifft, nur hier und da noch ganz unverhüllt und unbeeinflußt daraus hervortritt und die meisten Menschen sich für gewöhnlich fast nur von Kulturerzeugnissen umgeben sehen.

Reine Naturerscheinung kann uns sowohl die unorganische, wie die organische Natur nur noch insoweit vermitteln, als sie nicht selbst von der Kultur schon beeinflußt ist. Der Mensch, wie wir ihn heute kennen, ist es mehr oder weniger immer. Er ist nicht nur der Schöpfer, er ist zugleich ein Produkt der Kultur, und obgleich von der Natur erst zu dieser bestimmt, steht er durch sie doch auch wieder in einem bestimmten Gegensatze zu ihr.

Zweiter Abschnitt.

Von den ästhetischen Verhältnissen der Natur.

A. Von den ästhetischen Verhältnissen der reinen Natur.

1. Die unorganische Natur.

a) Die sichtbaren Erscheinungen derselben.

§ 11. Von der Naturerscheinung und ihren Bedingungen im allgemeinen.

Unsere Anschauung der Natur ist nie eine unmittelbare. Was man dafür anspricht, sind immer nur die eigenen Vorstellungen, Vorstellungen allerdings, die bestimmten von ihr ausgehenden Wirkungen auf die Sinnesorgane entsprechen. Nur ein einziger Sinn, der Gesichtssinn, vermittelt auf diese Weise eine eigentliche Anschauung von der Natur. Sie wird hier immer durch Lichtwirkungen hervorgerufen, die entweder direkt von der Lichtquelle kommen oder von anderen Gegenständen gespiegelt, d. i. unverändert zurückgeworfen werden, in welchem Falle sie eine Lichterscheinung bedingen. Erleidet dagegen das Licht bei der Reflexion eine Veränderung, so ruft es eine Farbenerscheinung hervor. Obschon das reflektierte Licht nie eine unmittelbare Wirkung der beleuchteten Gegenstände ist, so spricht man doch jede Farbenerscheinung unmittelbar als dem Gegenstande selbst angehörig an. Die Erscheinung der Gegenstände ist noch überdies abhängig und bedingt von der Einrichtung des menschlichen Auges. Die von einem Lichtpunkte ausgehenden, sich nach allen Richtungen verteilenden Strahlen würden alle Punkte der Netzhaut fast gleichmäßig treffen, was auch von allen anderen gleichzeitig

im Gesichtskreise der Netzhaut liegenden Leuchtpunkten gilt, so daß jedes einzelne der zahllosen Nervenelemente der Netzhaut gleichzeitig fast immer die gleichen Wirkungen erführe. Nur durch die Linse des Auges und deren Akkommodation können die von je einem Leuchtpunkte ausgehenden Lichtstrahlen wieder auf nur ein einziges Nervenelement gesammelt werden. So groß die Zahl dieser Nervenelemente aber auch ist, so ist sie doch immer begrenzt, wogegen die Zahl der Leuchtpunkte mit der Entfernung ins unendliche wachsen kann. Dies hat zur Folge, daß mit der wachsenden Entfernung die Lichtstrahlen von immer mehr Leuchtpunkten auf je ein Nervenelement gesammelt werden und der Gegenstand, dem sie angehören, nicht nur immer kleiner, sondern auch immer undeutlicher erscheinen muß. Da nun die Farben- und Formverhältnisse, die die Gegenstände in der Nähe darbieten, nicht immer ansprechende und harmonische sind, mit der zunehmenden Ferne aber mehr und mehr schwinden, so daß die Gegenstände nun oft eine ungleich ungestörtere Harmonie zeigen, so sagt man wohl auch, daß die Ferne die Gegenstände nicht nur verkleinere und undeutlicher mache, sondern sie auch verschöne oder idealisiere.

Die Erscheinung der Naturgegenstände ist aber nicht nur abhängig von der subjektiven Art und Form des Vorstellens, von der Einrichtung des Sehorgans und der Ferne der Gegenstände, sondern auch noch von der Natur der Lichtquelle und von dem Verhältnisse, in dem diese zu ihnen steht. Jede Lichtquelle hat eine bestimmte Färbung, die nicht gleichgültig ist für die Färbungen, in denen die Gegenstände erscheinen. Auch sind nicht alle Gegenstände, noch alle Teile eines Gegenstands von ihr gleichzeitig gleichmäßig beleuchtet. Ein nicht beleuchteter Gegenstand müßte, streng genommen, unsichtbar sein. In der Natur gibt es aber nur selten eine völlige Dunkelheit, sondern nur verschiedene Grade der Dunkelheit und der Schatten. Jeder beleuchtete Gegenstand wirft seinen Schatten, jeder nicht beleuchtete erscheint als Schatten. Da aber von jedem Leuchtpunkte Lichtstrahlen nach allen Richtungen ausgehen,

was auch vom reflektierten Lichte gilt, und das Licht immer mehr oder weniger farbig ist, so können dergleichen farbige Reflexe auch in die Schatten fallen und diese teilweise erhellen. Es entstehen die farbigen Schatten.

Die Erscheinung der Naturgegenstände hängt aber ferner noch von der Beschaffenheit der Luft, als des Trägers des Lichtes, in bezug auf Durchsichtigkeit ab. Denn die Luft, die ja selbst ein Körper ist, ist auch selber beleuchtet. Sie leuchtet daher, wie jeder andere beleuchtete Körper, auch selbst wieder und kann, je nach ihrer Beschaffenheit, auch Schatten werfen. Daher die Gegenstände von ihr, je nach den Umständen, ebensowohl wie von einem Lichtmeer umflossen, als von ihr verschleiert und verhüllt werden können.

Soweit die Erscheinung der Gegenstände nur durch diese Verhältnisse bestimmt ist, schreiben wir ihr einen objektiven Charakter zu, obschon sie auch dann schon auf subjektivem Grunde mit ruht und insbesondere die Erscheinungsform der Farbe ganz subjektiver Natur ist. Allein die Erscheinung der Gegenstände wird noch außerdem von besonderen objektiven Ursachen, Verhältnissen und Zuständen der Netzhaut oder noch tiefer in der Organisation des Gehirns liegender Organteile oder von Verhältnissen bestimmt, die zwischen den verschiedenen Farben obzuwalten scheinen. Die Erscheinungen, die sich hierdurch in jene objektiven Erscheinungen einmischen und diese bedingen, nennt man im Unterschiede von ihnen subjektive Gesichtserscheinungen, weil sie, selbst wenn die Zustände, die ihnen zu grunde liegen, durch äußere Lichtwirkungen hervorgerufen worden sein sollten, nicht unmittelbar diesen, sondern nur erst ihnen entsprechen. Von diesen Erscheinungen sind zunächst diejenigen zu unterscheiden, die auf Verhältnissen beruhen, die zwischen den durch die verschiedenen Lichteindrücke bedingten Zuständen der verschiedenen Netzhautteile bestehen. Wir wissen, daß die den einzelnen Netzhautnervenfasern entsprechenden Einzelvorstellungen das Bestreben haben, sich zu einer Gesamtvorstellung zu ergänzen. Hierbei ist es nun möglich, daß der einzelne Lichteindruck oder die ihm entsprechende

Einzelvorstellung über die angrenzenden herrscht und sich auf ihre Unkosten erweitert (wie weiße Gegenstände größer erscheinen als schwarze, wenn sie auch in Wirklichkeit nur gleich groß sind). Herrscht ein Farbeneindruck in einer Gesamtvorstellung in einem größeren Umfange vor, so kann er die übrigen Farbeneindrücke und Vorstellungen in zweierlei Weise modifizieren. Entweder nehmen sie denselben Farbenton, wennschon nur in einem geringen Grade, mit an, oder es wird die Komplementärfarbe an ihnen hervorgerufen. Dies und die Stärke des Einflusses hängt von der Stärke und Leuchtkraft des Farbentons, vom Umfang des ihm zu grunde liegenden Eindrucks und von dem Kontrast oder der Verwandtschaft der übrigen in der Gesamtvorstellung vertretenen Farben ab. Ist die Leuchtkraft einer einem Lichteindruck entsprechenden Vorstellung sehr stark, so kann dies eine Ausstrahlung der ihm entsprechenden Vorstellung bedingen. — Eine andere Art subjektiver Gesichtserscheinungen werden aber durch solche Zustände der Netzhaut bedingt, die von einem vorausgegangenen Gesichtseindrucke mehr oder minder lange zurückbleiben. Langandauernde gleichmäßige Eindrücke von einer gewissen Stärke haben Ermüdung der Netzhaut zur Folge. Die den Eindrücken entsprechenden Farbenvorstellungen werden dann immer schwächer, die davon betroffenen Netzhautteile immer weniger fähig, neuen Eindrücken in genügender Weise zu entsprechen. Dagegen treten Nachbilder des früheren Farbenreizes hervor. Es ist klar, daß Zustände dieser Art den Sehenden verhindern, die Gegenstände so, wie bei normalem Zustande des Auges, oder wie sie sich objektiv darstellen, wahrzunehmen. Wenn der Maler seinen Gegenstand gleichwohl so darstellt, ja bei seiner Auffassung gerade Verhältnisse aufsucht, die solche Zustände bedingen (wie dies, wenn ich nicht irre, nicht selten von der sogenannten Freilichtmalerei geschieht und das von dieser behauptete Fleckig-Sehen der Gegenstände erklärt), so dürfte sie dann doch mindestens keinen Anspruch auf objektive Naturwahrheit der Darstellung erheben. Der Maler im Atelier sucht sich dagegen ein möglichst

gleichmäßiges, dergleichen subjektive Gesichtserscheinungen ausschließendes Licht herzustellen. — Eine dritte und zwar die störendste Art subjektiver Gesichtserscheinungen wird endlich nur durch anormale, krankhafte Zustände der Netzhaut oder der tiefer im Gehirn liegenden Teile der Sehorgane herbeigeführt.

Aus diesem allen erhellt, daß die heute in der Malerei so über alles gestellte Naturwahrheit, deren Wert und Bedeutung für die Kunst ich keineswegs unterschätze, in bezug auf Erscheinung doch eine etwas unsichere, von vielen Nebenumständen abhängige Sache ist.

§ 12. Die ästhetischen Verhältnisse der Form und Gestalt.

Obschon von einem Gegenstande der Natur immer nur das von ästhetischer Bedeutung sein kann, was rein in die Anschauung fällt, so ist auch hierzu noch nötig, daß man das Angeschaute und dessen Verhältnisse nach ihrer bestimmten Bedeutung auffaßt. Ein Maler, der Licht, Schatten und Farben für Erscheinungen hielte, die dem Gegenstande, an dem er sie wahrnimmt, selbst angehören, würde von ihnen nur eine fehlerhafte Anwendung machen können. Es beruht schon immer auf der richtigen Auffassung dieser Erscheinungen, daß eine besondere Kunst, die Plastik, es sich zur Aufgabe machen konnte, bei ihren Darstellungen von ihnen abzusehen, wogegen sie wieder vorzugsweise den Gegenstand einer anderen Kunst, der Malerei, bilden.

Licht und Luft sind die Vermittler alles Sichtbaren, aber auch noch selbst körperliche Erscheinungen und gehören als solche dem Gebiete des unorganischen Lebens an. Denn die Wirkungen des Lichts beruhen bis auf wenige Ausnahmen ursprünglich immer auf Zuständen und Eigenschaften unorganischer Körper, und als Lichtquelle, mag diese nun eine unmittelbare oder nur mittelbare sein, bieten diese Körper sich in Verhältnissen dar, die sie auch selbst schon zu Gegenständen ästhetischer Anschauung machen, wie das Leuchten der Sterne, des Mondes, der Sonne, die Glut eines Feuers, die Flammen eines Brandes beweisen.

Dagegen scheint die Luft, weil sie durchsichtig ist, auch unsichtbar zu sein. Doch läßt sie das Licht für gewöhnlich zwar ohne Brechung, nicht aber ohne jede Veränderung durch und stellt sich daher, wie das Himmelsgewölbe beweist, zuletzt selbst wieder farbig und körperlich dar. Auch ist sie nur in seltenen Fällen in den tiefer gelegenen Schichten ganz rein, sondern vielfach mit anderen Körpern (Dünsten, Dämpfen, Gasen) vermischt, die zum Teil sichtbar werden, daher wir beim Durchblick die Umrisse der ferneren Gegenstände bald mehr, bald minder verhüllt und diese in ihrer Form und Farbe hierdurch verändert sehen. Diese schwebenden Dünste und Dämpfe können bei größerer Dichtigkeit auch selbst eine bestimmtere Form annehmen und hierdurch teils schleierartig als Nebel vor den Gegenständen hängen, oder wohl auch, sich zu einzelnen festeren Körperteilchen verdichtend, einen Niederschlag (Tau, Regen, Schnee, Hagel) bilden oder endlich sich zu dichten Massen (Gewölk und Wolken) zusammenballen. Die letztgenannten Bildungen scheinen dann eine feste Gestalt zu haben, befinden sich aber gleichwohl nur in einem luftartigen, d. i. in einem solchen Zustande, in dem den einzelnen Teilen das Bestreben innewohnt, sich mehr und mehr voneinander zu entfernen, so daß sie nur kraft eines von allen Seiten auf sie wirkenden Drucks zeitweilig in einem gespannten, schwebenden Gleichgewichtszustand verharren. Außer diesem Aggregatzustande der Körper unterscheiden wir aber noch zwei andere, den flüssigen und den festen, mit ihren verschiedenen Übergangsstufen. Im flüssigen Zustande befinden sich die einzelnen Körperteile in einem labilen, d. i. einem solchen Gleichgewichte, in dem sie weder eine Anziehung, noch eine Abstoßung aufeinander ausüben, und das, wie es mit auf ihrer eigenen Schwere beruht, auch sofort aufgehoben wird, sobald diese eine Lageveränderung einzelner Teile bedingt. Im festen Zustande üben die einzelnen Teile des Körpers eine wechselseitige Anziehungskraft aufeinander aus, deren Stärke und Modalität die Dichtigkeit und Festigkeit derselben zum Teil mit bestimmt.

In der unorganischen Natur wirken also bei der Gestalt- und Formbildung immer nur die an den einzelnen Körperteilen wirksamen Kräfte, die die Art ihres Verhaltens zueinander und auch die Art und die Dichtheit ihres Zusammenhangs und ihrer wechselseitigen Lage in diesem bestimmen, sowie die Kräfte, die die Körper in ihrer jeweiligen Form und Gestalt wieder wechselseitig aufeinander ausüben. Weil aber hier noch kein andres Bildungsgesetz herrscht als das der sich anziehenden, abstoßenden oder einander das Gleichgewicht haltenden Kräfte, können die Formen und Gestalten dieses Gebiets auch noch keine eigentliche individuelle Bestimmtheit haben, daher sie an und für sich noch kein Gegenstand künstlerischer Nachahmung sind. Erst durch den Gegensatz, in dem diese Formen und Gestalten zueinander stehen, erst durch die diese Gegensätze miteinander verbindenden Wirkungen der Luft und des Lichts und die Gesetze und Erscheinungen der Perspektive können sie eine ästhetische Bedeutung gewinnen, die sie dann auch zu Gegenständen künstlerischer Nachahmung macht.

Obschon wir von der Schönheit, Anmut, Erhabenheit einzelner dieser Gegenstände, z. B. von der eines Gebirges, sprechen, so beruht doch ihre ästhetische Bedeutung wesentlich auf den vorbenannten Wirkungen, und es ist oft unmöglich, sich vorzustellen, was sie, abgesehen von diesen, rein ihrer Form und Gestalt nach, für die Anschauung sein würden. Sie sind daher wohl für den Maler, nicht aber für den Plastiker nachahmungswürdige Gegenstände. Der letztere ergreift die unorganische Natur wohl als Stoff, er bedarf ihrer, um seinem Werke einen Standort, eine Grundlage, eine Stütze zu geben, zum Vorbild aber nimmt er sie nie. Das Relief scheint dem zwar zu widersprechen. Doch wenn hier die Plastik selbst die unorganische Natur noch zu einem Gegenstande der Nachahmung macht, so geschieht es doch nur im Sinne des Malers, d. h. sie stellt ihren Gegenstand dann ähnlich wie dieser, und zwar meist nur in Umrissen, perspektivisch, nicht aber eigentlich plastisch dar.

Man spricht wohl von einer bauenden Tätigkeit der unorganischen Natur, von dem Baue der Erde, dem Himmelsgewölbe, und anderseits hat sich die Architektur in ihren Anfängen vielfach an deren Bildungen angelehnt und diese benutzt, z. B. bei den Höhlenbauten, sowie noch viel später bei dem Bau der ersten steinernen Theater. Auch beruhen die architektonischen Formen und Gestalten gleich den Bildungen der unorganischen Natur auf dem Gleichgewichte der an dem Stoffe, den sie dieser entlehnte, wirksamen Kräfte. Wie aber das Verfahren beider ein wesentlich andres ist und die Architektur dieses Gleichgewicht ihren Zwecken nur dienstbar macht, so bietet die unorganische Natur, außer den kristallinischen Bildungen, auch nur wenig Anschauungen dar, die die Architektur unmittelbar als Vorbild gewählt haben könnte. Die wichtigsten von ihnen, die Wölbung des Himmels, das sich in einer horizontalen Linie vom Himmel abhebende Meer, der ebenmäßige Spiegel eines Sees oder Teiches, beruhen nicht einmal auf der sogenannten bauenden Tätigkeit der Natur. Ich glaube daher, daß die Grundformen der Architektur nicht unmittelbar der Natur, sondern eher der Geometrie entlehnt worden sind, die sich ihre Grundbegriffe und Grundverhältnisse allerdings erst von ihr abgeleitet haben mag, sie dann aber noch selbständig weiterentwickeln mußte. Wenigstens ist die Entwickelung der Architektur immer abhängig gewesen von den Fortschritten der mathematischen und technischen Wissenschaften, die ihr wohl auch der Zeit nach vorangingen. Verschiedene der ältesten auf uns gekommenen Bauwerke (die Pyramiden, Obelisken ꝛc.) weisen auf diesen Ursprung und Zusammenhang hin.

Daß die Gleichmäßigkeit der Gestalt schon wirklich eine ästhetische Wirkung ausübt, ist nicht zu bezweifeln, da ihre Anschauung den Geist in mehr als in einer Beziehung befriedigen muß. Abgeschlossenheit, Ganzheit, Einheit, Übereinstimmung, Selbständigkeit sind Eigenschaften, die ihr eigen und die, wenn sie auch die Schönheit gewiß noch nicht ausmachen, doch unerläßliche Forderungen von ihr sind.

Die **Symmetrie** oder Gleichseitigkeit hebt die Gleichmäßigkeit, wenn auch nie vollständig, auf. Gleichwohl muß sie als Fortschritt in der Entwickelung ästhetischer Verhältnisse betrachtet werden, da sie eine größere Mannigfaltigkeit und Besonderung zuläßt, ohne doch die Einheit der Verhältnisse aufzuheben. Die Symmetrie spielt in der Architektur eine große Rolle. Nur erhält sie hier, wo sie von Begriffen und Ideen der Zweckmäßigkeit näher bestimmt wird, erst eine Bedeutung, die ihr in der unorganischen Natur noch nicht zukommt.

Die **Proportionalität** hebt ihrer Natur nach sowohl die Gleichmäßigkeit, wie die Gleichseitigkeit auf. Sie erscheint als eine freiere Form der ersteren. Das Gesetz der Gleichmäßigkeit fordert Gleichheit aller Verhältnisse, die Proportionalität dagegen eine durch ein gleichmäßig zunehmendes Verhältnis geregelte Ungleichheit der Teile, das in seiner strengsten Form, dem Goldnen Schnitte, verlangt, daß der kleinere Teil sich zu dem größeren, wie dieser zum Ganzen verhält. Die Proportionalität ist fast immer noch teilweise mit der Gleichmäßigkeit und Gleichseitigkeit verbunden, wie sie auch selbst wieder durch ein höheres Gesetz, wie z. B. die Zweckmäßigkeit, näher bestimmt oder auch aufgehoben werden kann. Die Proportionalität erhöht die Mannigfaltigkeit der Verhältnisse, und wenn diese allein schon zu einer Quelle höheren ästhetischen Wertes werden kann, weil sie, der berechnenden Auffassung, die niemals Sache der Phantasie, sondern nur des Verstandes ist, sich entziehend, dieser, an die sich der ästhetische Gegenstand zunächst und vor allem wendet, einen freieren Spielraum gestattet, so wird dies bei dem Verhältnisse des Goldnen Schnittes noch dadurch gesteigert, daß dieses schwerer als jedes andre bestimmbar ist, wie es sich auch durch einfache Zahlen nicht rein ausdrücken läßt. Es gestattet daher auch leichter als jedes andre Verhältnis kleinere Abweichungen zu gunsten eines höheren ästhetischen Gesetzes, wie z. B. des Gesetzes der Individualisierung, ohne daß seine Wirkungen davon wesentlich berührt würden. Die Gleichmäßigkeit und die

Gleichseitigkeit werden fast immer ebenso schnell erkannt, als empfunden, das Verhältnis des Goldnen Schnittes dagegen ist in seinen Wirkungen viel früher empfunden als erkannt worden.

In der unorganischen Natur, wo nur die Notwendigkeit herrscht und nur das Gleichgewicht der wirkenden Kräfte Form und Gestalt des Stoffs bestimmt, kommen Gleichmäßigkeit, Gleichseitigkeit und Proportionalität zwar vor (Kristalle), sie treten aber nur unter Umständen und selten rein auf. Dafür wird hier das in die Erscheinung tretende Gleichgewicht der gestaltenden Kräfte zu einer Quelle neuer ästhetischer Verhältnisse, die charakteristisch für die besondere Natur dieser Kräfte, wie auch für die des Stoffs sein können, den sie gestalten, und jene früheren Erscheinungen durch ein höheres ästhetisches Gesetz ganz oder teilweise aufheben oder doch näher bestimmen. So können nicht nur die charakteristischen Formationen der durch vulkanischen oder neptunischen Einfluß entstandenen Gebirgsarten überhaupt, sondern auch ihre verschiedenen Bildungsformen eine bestimmte ästhetische Bedeutung haben, die sich im einzelnen sogar zu dem Scheine einer individuellen Bedeutung steigern kann. Vergessen darf hier aber freilich nicht werden, daß Licht, Luft und perspektivische Anordnung an diesen Erscheinungen meist einen nicht zu unterschätzenden Anteil haben.

Die Mannigfaltigkeit der Verhältnisse, die wir an einzelnen Gegenständen beobachten, ist wohl zu unterscheiden von den Verhältnissen, die aus der Mannigfaltigkeit der Gegenstände selbst wieder hervorgehen. Wie einzelne dieser Gegenstände durch die Anordnung, in die wir sie zueinander gebracht finden, eine neue ästhetische Bedeutung gewinnen, so gilt dies auch von der Einheit, die die Anordnung dieser mannigfaltigen Verhältnisse beherrscht. Die Anordnung der Gegenstände und ihre Einheit wird in einem bestimmten Umfange schon durch gewisse, von den Gesetzen des Sehens bedingte Verhältnisse, nämlich durch die Gesichtsperspektive und das Zusammenfallen aller über eine bestimmte Entfernung von uns hinausliegenden

Gegenstände in eine gemeinsame Fläche, den Gesichtshorizont, bewirkt. Die ästhetische Wirkung dieser einheitlichen Verbindung des Mannigfaltigen wird um so ergreifender, je stärker und bedeutender die Gegensätze sind, in denen dieses sich darstellt. Die Gegensätze des Senkrechten und Wagerechten, des Geradlinigen und des Gebogenen oder Gewölbten, des Auf- und des Absteigenden, des Starren und Flüssigen 2c. können hier von ästhetischer Bedeutung werden. So stehen Gebirge und Ebene, Himmel und Meer, der starre Fels und das daran herabstürzende Wasser oder der dasselbe umflatternde Nebelschleier 2c. in einem ästhetischen Gegensatze zueinander.

§ 13. Die ästhetischen Verhältnisse der Stimmung.

Wenn die ästhetischen Verhältnisse der Form und Gestalt vorzugsweise den Geist interessieren, so wirken dagegen die Verhältnisse, die durch das Licht und durch die Beschaffenheit seines Trägers, der Luft, hervorgebracht werden, vorzugsweise auf das Gemüt ein, daher ich sie als Verhältnisse der Stimmung bezeichne. Bei der Darstellung jener kann zwar die Kunst, wie besonders Architektur und Plastik beweisen, von diesen fast ganz absehen, nicht aber bei Darstellung der Verhältnisse der Stimmung von denen der Form und Gestalt, weil erstere immer nur mit und an letzteren zur Erscheinung kommen. Hierauf beruht es, daß die Malerei, obschon die Darstellung von Verhältnissen der Beleuchtung, Farbe und Luftperspektive hauptsächlich in ihrer Aufgabe liegt, doch das Hauptgewicht bald auf sie, bald auf die Verhältnisse der Form und Gestalt (d. i. auf die Zeichnung) legen kann.

Von besonderer Wichtigkeit sind hier die Gegensätze und Übergänge von Licht und Schatten, des Durchsichtigen und Trüben, sowie endlich die der verschiedenen Farben. Die Verschiedenheit der letzteren schließt, wie überhaupt viele Gegensätze, nicht immer einen Widerspruch in sich ein. Sie können zum Teil schon ganz unmittelbar als Harmonie, zum Teil aber auch als Dissonanz empfunden werden, die durch Hinzutritt einer neuen Farbe wieder zur Harmonie

aufgelöst und erhoben werden kann. Diese ist aber dann insofern von einer noch höheren Bedeutung, als sie eine größere Mannigfaltigkeit und Vertiefung in sich einschließt, mithin das Phantasieinteresse in stärkerem Maße anregt und befriedigt. Die Harmonie der Farbe und Stimmung gehört in der Malerei zu den wichtigsten ästhetischen Forderungen. Die Natur hat dem Künstler dazu in der Luftperspektive, der Idealisierung der Ferne und den subjektiven Ergänzungsfarben gleichsam den Weg gezeigt. Die neueste naturalistische Schule glaubt gleichwohl, die Zwecke der Kunst noch besser erreichen zu können, indem sie mit Vorliebe in der Natur die Dissonanzen der Farbe aufsucht und diese ohne Rücksicht auf die ästhetischen, in der Natur der Farbe selbst mit begründet liegenden Forderungen des Geistes zur Darstellung bringt.

Diese Verhältnisse, die sich in einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Abstufungen und Übergängen entfalten, werden auf den uns vorliegenden Gebieten teils durch die verschiedene Natur und Beschaffenheit der Körper, teils durch die Verhältnisse, in denen sie zueinander und hierdurch zur Lichtquelle stehen, sowie durch deren besondere Natur und Stärke und endlich durch den Einfluß der sogenannten Luftperspektive in gesetzmäßiger Weise bestimmt. Ein anderweiter Einfluß darauf ist deshalb keineswegs ausgeschlossen, da es ja nur darauf ankommt, die Beschaffenheit und Anordnung der Gegenstände zueinander, wie zur Lichtquelle, sowie die Beschaffenheit und Stärke der letzteren rc. in zweckmäßiger Weise zu verändern. Hierauf beruht die Freiheit des Malers.

§ 14. Ästhetische Verhältnisse, die aus dem Gegensatze der Ruhe und der Bewegung entspringen.

Die Körper verharren nur teilweise in dem ihre Form und Gestalt bedingenden Gleichgewicht. Auch ist dieses Gleichgewicht nicht bei allen Körpern, noch bei denselben Körpern immer dasselbe. Es ist durch Anziehung oder Abstoßung, sowie durch die völlige Indifferenz ihrer Teile in bezug auf beide bestimmt. Nur jene bedingt eine bald mehr, bald minder

innige Verbindung der letzteren, eine bald mehr, bald weniger feste Gestalt. Die Verbindung, die bei der Indifferenz der Teile für Abstoßung und Anziehung zu beobachten ist, ist nur eine scheinbare. Sie wird immer nur durch ihre Schwere und durch äußeren Druck bestimmt, daher ihre Lage mit Leichtigkeit verschiebbar ist. Die wechselseitige Abstoßung der einzelnen Teile läßt aber einen Zusammenhang überhaupt nur zu infolge eines von allen Seiten auf sie einwirkenden Drucks, falls dieser mit ihrer Expansionskraft im Gleichgewicht steht.

Die Veränderungen, die aus der Wechselwirkung der Körper und ihrer einzelnen Teile hervorgehen, sind immer mit bestimmten Veränderungen in den Lageverhältnissen der einen und anderen, d. i. mit Bewegung verbunden. Diese Bewegungen, die uns hier nur insoweit interessieren, als sie durch den Gesichtssinn wahrnehmbar sind, lassen sich aber auch auf andere Körper übertragen, daher diese nicht nur durch Veränderung ihrer Aggregatzustände, sondern auch durch bloßen äußeren Anstoß oder durch die Aufhebung eines äußeren Widerstandes, der das Gleichgewicht ihrer Lage bedingt, in Bewegung gesetzt werden können. Feste Körper brauchen hierbei eine Veränderung in den Lageverhältnissen ihrer einzelnen Teile nicht zu erleiden. Wenigstens kann sie so unbedeutend sein, daß sie nicht in die Wahrnehmung fällt. Flüssige und luftförmige Körper erfahren hingegen immer eine derartige Veränderung dabei. Unter günstigen Umständen stellt sich jedoch das gestörte Gleichgewicht, sei es rascher oder langsamer, wenn auch nur vorübergehend wieder her, wie sich z. B. das durch den Wind gestörte Gleichgewicht einer Wasserfläche wiederherstellt, sobald die Wirkung dieser Ursache aufgehört hat. Unter ungünstigen Umständen kann die Störung eine dauernde bleiben; so zerstreut der Wind das Gewölk.

Es sind demnach sehr verschiedenartige Bewegungen, die in der unorganischen Natur zu beobachten sind, und nicht nur, daß sie an sich selbst mannigfaltige Verhältnisse darbieten, bedingen sie auch noch unzählige andere durch die Wechselwirkung, in der die bewegten Körper zueinander oder zu den ruhenden stehen.

Gleichmäßigkeit, Gleichseitigkeit, Proportionalität kommen wohl auch bei den Erscheinungen, die durch diese Bewegungen bedingt werden, in Betracht. Ich erinnere nur an die Kreise, die ein in ein ruhiges Gewässer geworfener Stein zieht, an die Durchkreuzungslinien verschiedener derartiger Kreissysteme, sowie an den Rhythmus der Wellenbewegung, Verhältnisse, die noch an Bedeutung gewinnen können durch das Spiel von Farbe und Licht. Wie dieses, können auch sie charakteristisch sein sowohl für die Natur des bewegten Körpers, als für die an ihm wirksamen, bewegenden Kräfte und für den Widerstand, den beide durch andere Körper oder Körperteile erfahren. Schon der bloße Gegensatz des Bewegten und des Ruhenden kann zu einer Quelle ästhetischer Verhältnisse werden.

Unmittelbar kann die bildende Kunst die unorganische Natur wohl bewegt, nicht aber diese Bewegungen selbst in ihrem Verlaufe darstellen. Diese unmittelbar nachahmende Kunst ist bei ihrer Darstellung immer nur auf den einzelnen Moment beschränkt. Doch vermag sie den Schein einer solchen Bewegung zu erzeugen durch die gleichzeitige Darstellung mannigfaltiger Momente dieses Verlaufs. So stellt der Maler unzählige Bewegungsmomente einer sturmerregten Meeresfläche dar und erzeugt hierdurch den Schein der Bewegung selbst, d. i. ihres Verlaufs, obschon er immer nur darzustellen vermag, was sich in einem einzigen Momente ereignet.

b) Die hörbaren Erscheinungen.

§ 15. Die ästhetischen Verhältnisse des Tons.

Auch die Tonerscheinungen sind nicht unmittelbare Erscheinungen der Außenwelt; auch sie werden immer nur durch Wirkungen bestimmter Schwingungen der atmosphärischen Luft auf das Gehörorgan hervorgerufen. Diese Schwingungen gehen von gewissen Bewegungen der Körper oder Körperteile aus. Die Tonerscheinungen vermitteln also keine unmittelbare Anschauung von äußeren Gegenständen, sondern nur von bestimmten von ihnen ausgehenden Bewegungen und von der Natur der Tonquelle. Der Ton selbst ist von rein subjektiver

Bedeutung. Doch müssen alle Geschöpfe, die mit den dazu nötigen Organen begabt sind, derartigen Einwirkungen, soweit sie von ihnen mit betroffen werden, gleichzeitig entsprechen. Selbst die räumliche Anordnung der Tonquellen ist nur insofern von Bedeutung, als die ungestörte Vermittelung der Tonschwingungen davon abhängt und durch sie das Verhältnis der Tonhöhen zueinander bestimmt und geregelt wird, wie z. B. durch die Klaviatur eines Klaviers. Fast alle Körper können den Ton, doch nicht in gleicher Weise, fortpflanzen. Die Luft ist schon deshalb das geeignetste Medium zur Übertragung dieser Schwingungen auf das Gehörorgan, weil sie dieses wie überhaupt fast alle Körper umgibt, doch werden ihm auch durch die Knochen des Schädels Tonschwingungen zugeleitet. Dauernd können die Körper sich nicht im Zustande der Bewegung erhalten, weil sie durch die Wechselwirkung mit anderen einen Widerstand, eine Hemmung erfahren. Auch würden derartige gleichmäßige Eindrücke bald nicht mehr mit der früheren Stärke auf das Gehörorgan einwirken, wir würden wahrscheinlich zuletzt die ihnen entsprechenden Sinneserscheinungen nicht mehr zu unterscheiden vermögen, wie das z. B. beim Müller mit dem Geräusche der Räder der Fall ist. Zwar bietet die unorganische Natur auch andauernde Gehörserscheinungen dar, wie das Murmeln des fließenden Baches, das Tosen des Wasserfalls. Sie beruhen jedoch nicht auf andauernden Bewegungen derselben Körper und Körperteile, sondern auf einer fortlaufenden Folge neuer Bewegungen. Sonst aber haben die Tonerscheinungen dieses Gebiets nur einen vorübergehenden Charakter. Gerade sie bieten jedoch eine größere Mannigfaltigkeit der Verhältnisse dar, z. B. das Heulen, Pfeifen, Toben des Sturmes, das Rollen des Donners.

Die Gehörserscheinungen wirken unmittelbar mehr auf das Gemüt als auf den Geist ein, doch können sie, wie die Sprache beweist, auch für diesen die höchste Bedeutung gewinnen. Daher kann die Musik zwei verschiedene Richtungen und Ziele verfolgen, indem sie entweder mehr das

Stimmungsvolle der Tonfolgen, oder die Form dieser letzteren ins Auge faßt.

Obschon die Tonverhältnisse sich wesentlich in der Aufeinanderfolge darstellen, so können die Tonerscheinungen doch auch gleichzeitige Verhältnisse an sich darbieten. Beide Arten von Verhältnissen können entweder als Konsonanz oder als Dissonanz wahrgenommen, letztere aber durch den Hinzutritt eines neuen Tones oder neuer Töne zur Harmonie aufgelöst werden. Die einzelnen Tonerscheinungen unterscheiden sich aber auch noch durch Stärke, Höhe und Tiefe, sowie durch die Klangfarbe. So hat derselbe Ton, von verschiedenen Menschen gesungen, seine verschiedene Klangfarbe. Sie beruht auf der Verschiedenheit mitschwingender Töne, die teils durch die verschiedene Natur der schwingenden, teils durch die der in Mitschwingung versetzten Körperteile (die Resonanz) und endlich durch die Natur der sie in Schwingung versetzenden Kräfte bedingt werden. Die Aufeinanderfolge der Töne unterscheidet sich erstlich durch die Verschiedenheit des Zeitmaßes (das Tempo), sowie durch die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Zeitabschnitte (den Takt), durch die Verschiedenheit der Tondauer, die verschiedene Schnelligkeit der Aufeinanderfolge und endlich durch die Verhältnisse, die diese Verschiedenheit regeln, den Rhythmus. Alle diese Verhältnisse lassen sich, wenn auch nur in beschränktem Umfange, schon an den Tonerscheinungen der unorganischen Natur beobachten. Von ihnen sind noch diejenigen zu unterscheiden, die die Aufeinanderfolge der Töne nach ihrer Höhe und Tiefe bestimmen und in charakteristischer Weise zu einer bestimmten Form und Gestalt verbinden, die melodischen Verhältnisse also. Auch hier ist es die Einheit im Mannigfaltigen, sowie das Charakteristische, was ihnen eine erhöhte Bedeutung gibt. Das melodische Element erscheint auf diesem Gebiete noch unentwickelt, doch lassen sich Tonfolgen z. B. im Sturme beobachten, die dazu Ansätze zu enthalten scheinen, jedenfalls aber sowohl für die Beschaffenheit und die Natur des bewegten Stoffs, als für dessen Lageverhältnisse, daher auch

für den Wechsel derselben, sowie endlich für die bewegenden Kräfte charakteristisch sind.

§ 16. Umfang der ästhetischen Wirkungen.

Wenn wir die ästhetischen Wirkungen des uns vorliegenden Gebiets überblicken, so finden wir, daß sie in dem Maße an Bedeutung gewinnen, als die Verhältnisse, von denen sie kommen, sich über das einfachste aller ästhetischen Verhältnisse, über die Gleichmäßigkeit, erheben, zugleich aber noch einem neuen, höheren, sich auf die Erscheinung beziehenden Gesetze zum Ausdruck dienen. Wir finden aber auch, daß, wenn das höhere ästhetische Gesetz die Formen des niederen modifiziert und teilweise aufhebt, es diese doch zugleich noch als untergeordnete Momente in sich aufnehmen oder sich mit ihnen zu gunsten des höheren verbinden kann. Aller Fortschritt in der ästhetischen Entwickelung drängt aber zur Individualisierung. Obschon es auf diesem Gebiete hierzu im vollen Sinne des Worts nicht kommt, so bildet das Charakteristische der einzelnen Form und Gestalt, das hier als höchste Stufe erscheint, dazu doch den Übergang. Weil aber hier nur das Gleichgewicht der am Stoffe wirkenden Kräfte die Form und Gestalt der Erscheinung bestimmt, so können diese Formen und Gestalten, sowie ihre Bewegungen und die durch sie bedingten Tonerscheinungen dafür einen Umfang und eine Stärke erlangen, wie auf keinem der folgenden Gebiete.

2. Die organische Natur.

Die ästhetischen Erscheinungen des pflanzlichen Lebens.

a) Die sichtbaren Erscheinungen.

§ 17. Die ästhetischen Verhältnisse der Form und Gestalt, der Farbe und der Bewegung.

Obschon es ein ganz neues und höheres Bildungsgesetz ist, das hier die Formen und Gestalten bestimmt, so gelangt es doch auf den untersten Stufen dieses Gebiets zu nur so geringer,

ja zu so verschwindender Bedeutung, daß die sich hier darbietenden Erscheinungen an ästhetischem Wert gegen diejenigen völlig zurücktreten, die wir eben in Betracht gezogen haben. Das das organische Leben der Pflanze bestimmende Bildungsgesetz bringt zwar das, was das unorganische Leben vergeblich zu erstreben schien, die individuelle Form und Gestalt, wirklich hervor, sie knüpft aber dabei nicht an die höchsten, sondern an die niedrigsten Bildungsformen des letzteren an, die um so weniger von der pflanzlichen Organisation ausgeschlossen sind, als diese selbst auf den höchsten Stufen ihrer Entwickelung noch an ihre Stoffe und Kräfte, sowie an die zwischen diesen obwaltenden gesetzlichen Beziehungen gebunden erscheint. Der pflanzliche Organismus steht zwar ganz unter dem Bildungsgesetze der Individualität, aber die Individualität ist hier noch eine auf die Verbindung mit der unorganischen Natur verwiesene, also unfreie und wie diese völlig bewußtlos. Auch tritt sie nur erst mit dem wachsenden Differenzierungsprozesse der Organisation mehr und mehr in die Erscheinung. Ungleich reicher und bestimmter als in der unorganischen Natur treten hier die ästhetischen Grundformen der Gleichmäßigkeit, Gleichseitigkeit und Proportionalität auf, indem sie, selbst auf den unteren Stufen, wo das individuelle Moment noch so bedeutungslos ist, daß innerhalb seiner Art das einzelne Individuum kaum vom andern unterschieden werden kann, einen außerordentlichen Reichtum verschiedener Formen bedingen. Allmählich gewinnt die organische Gliederung jedoch eine steigende individuelle, gewinnen die einzelnen Glieder eine immer bestimmter werdende, gesonderte Bedeutung. Diese bleibt aber selbst dann noch so gering, daß das individuelle Leben hier ganz und ausschließlich in der Fortpflanzung gipfelt und bei nicht wenigen Pflanzen zumeist in den Fortpflanzungsorganen zur Erscheinung kommt. Auch erlangt hier nicht sowohl die einzelne individuelle Gestalt, als derjenige pflanzliche Organismus die höchste ästhetische Bedeutung, der den Keim zur verbundenen Entwickelung ganzer Geschlechter und Generationen von pflanzlichen Organismen

enthält, die nach ihrem individuellen Untergange in die Bildung des gemeinsamen Stammes eingehen; ich meine jene in ihrer reichen Verästung und Verzweigung oft so mächtigen Erscheinungen der baumartigen Gewächse, die von allen Organismen das Erhabene der Zeit in bedeutendster Weise zur Anschauung bringen. Und doch sind sie es gerade wieder, bei denen die Abhängigkeit des pflanzlichen Lebens vom Standorte und von der ihm die Nahrung bietenden unorganischen Natur in der oft so machtvollen Wurzelbildung am bedeutendsten in die Erscheinung tritt.

Die Pflanze ist aber nicht nur abhängig von dem Boden, dem sie entwächst und der ihr die Nahrung bietet, sondern auch von Wasser und Luft, von Wärme und Licht, unter deren Einfluß ihr Ernährungs- und Bildungsprozeß einzig zu stande kommen kann. Insbesondere scheint die Pflanze zum Teil erst unter dem Einflusse des Lichts und der Wärme die Beschaffenheit anzunehmen, der die meisten Farbeneindrücke entsprechen. Das Licht macht demnach die Farbe nicht nur sichtbar, sondern bringt sie auch zum Teil erst hervor. Der Bildungsprozeß der Pflanze ist daher abhängig vom Klima und von den Jahreszeiten. Beide bedingen eine Verschiedenheit und einen Wechsel der Erscheinungen, die von einer besondern charakteristischen und deshalb auch ästhetischen Bedeutung sind und vom nachahmenden Künstler nicht vernachlässigt werden dürfen.

Aus dem individuellen Differenzierungsprozeß gehen im Fortschritt der pflanzlichen Entwickelung verschiedene Organe hervor (Wurzel, Stengel, Blätter und Blüte), die sich in einer ungeheuern Mannigfaltigkeit der Formen entfalten, sich bei ihrer Entwickelung aber auch gegenseitig bedingen, so daß die Ausbildung des einen Organs oft nur auf Kosten des andern vorschreitet. Auch hier sind wieder Einheit des Mannigfaltigen und charakteristische Bestimmtheit von großer ästhetischer Bedeutung. Letztere bezieht sich aber nicht mehr bloß auf die besondere Natur von Stoff und von Kraft, sondern auf die funktionelle Bedeutung der einzelnen Teile,

und erstere nicht bloß auf die Verbindung des einzelnen überhaupt, sondern auf dessen Verbindung zu einem individuellen Ganzen. Die Schönheit der Rose ist nicht die Schönheit der Pflanze überhaupt, sondern nur die dieser besondern Pflanzenart, sie ist eine wesentlich andere als die aller übrigen Pflanzen.

Der Gegensatz der vertikalen und horizontalen Richtung spielt in der Anordnung einzelner Teile eine ganz neue, bedeutende Rolle. Die Stellung der Blätter zum Stengel und Stiel, sowie die der Zweige und Äste zum Stamme bedingt eine Menge neuer ästhetischer Verhältnisse. Sie ist hauptsächlich durch die Struktur, zum Teil aber auch durch Verhältnisse der Schwere und des Gleichgewichts bedingt. Das Neigen, Beugen, Herabhängen der Zweige und Blätter einzelner Pflanzen bildet einen ergreifenden Gegensatz zu der starr aufgerichteten oder ausgreifenden Stellung anderer. Nicht minder wichtig ist der Gegensatz, der in der verschiedenen funktionellen Bedeutung der einzelnen Organteile liegt, der Gegensatz von Blüte und Frucht oder Samenkapsel, von Stamm und von Ästen, von Stengel und Blatt, von Wurzel und Krone. Diese Gegensätze werden vermehrt durch die Verschiedenheit der Ausbildung dieser Teile bei verschiedenen Pflanzen, z. B. bei Flechten, Moosen, Kräutern, Gräsern, Farnen, Pilzen, Kakteen, Schlingpflanzen, Mimosen, Palmen, Nadel- und Laubhölzern rc.

Auch hier lassen sich die Verhältnisse der Farbe, Beleuchtung, Luftperspektive von denen der Form und Gestalt unterscheiden. Die Farbenverhältnisse sind um vieles mannigfaltiger, da ganz neue Farben und Farbennuancen auftreten, dieselben auch zum Teil intensiver und leuchtender sind. Im übrigen gewinnen diese Verhältnisse aber erst in dem Zusammensein der einzelnen Gegenstände dieses Gebiets mit anderen und in ihrem Zusammenhange mit der unorganischen Natur ihre weitere und volle Bedeutung. Was die Verhältnisse der Bewegung des pflanzlichen Lebens betrifft, so sind sie teils nur von außen übertragene und angeregte, teils solche, die aus den

Bildungs- und Lebensprozessen der Pflanze hervorgehen. Die letzteren sind meist zu unmerklich, um hier zu interessieren; doch geben die verschiedenen Entwickelungsmomente, die wir gleichzeitig an ihnen wahrnehmen, ihnen, im Gegensatze zu den Erscheinungen der unorganischen Natur, den Charakter des Lebendigen. Die von außen angeregten Bewegungen beruhen zum Teil mit auf Funktionen der Organteile, an denen sie wahrgenommen werden, wie die ringelnden Bewegungen der Schlingpflanzen, das Sichöffnen und -schließen der Blätter und Blüten. Auch sie sind zu selten und zum Teil auch zu unbedeutend, um unmittelbar an sich selbst von ästhetischem Werte sein zu können. Wohl aber sind es die Lageverhältnisse, die sie bedingen, und die auf sie mit zurückweisen. Dies gilt auch zum Teil von den übertragenen Bewegungen, doch sind diese schon oft an sich selbst von ästhetischem Interesse, zumal wenn sie charakteristisch für die Beschaffenheit, Anordnung und Struktur der bewegten Pflanzenteile sind, wie z. B. das Schwanken des Rohres, das Zittern des Espenlaubes, das Wogen der Gräser, die wiegende Bewegung der Zweige 2c. Die ästhetische Bedeutung dieser Verhältnisse wird noch erhöht durch das Spiel von Licht und Farbe, das sie bedingen und das besonders die Wirkung auf das Gemüt des Beschauers erhöht.

§ 18. Verhältnisse, die aus der Anordnung und dem Gegensatze der verschiedenen Erscheinungen dieses Gebiets im Zusammenhange mit der unorganischen Natur und im Gegensatze zu dieser entspringen.

Der größere Teil des Festlandes würde, wenn die Kultur des Menschen ihm nicht den Raum streitig machte, wohl ganz mit pflanzlichem Leben bedeckt sein. Anderseits trägt die Kultur aber auch selbst wieder zur Verbreitung des letzteren mit bei. Insofern wir hiervon noch absehen, erscheint die Anordnung der pflanzlichen Organismen teils vom Klima und von der Beschaffenheit des Bodens, teils von der Form ihrer Fortpflanzung und endlich von denjenigen Bedingungen

abhängig, die man neuerdings in dem Begriff des „Kampfes ums Dasein“ zusammengefaßt hat.

Die Vegetation eines Landes ist für die Beschaffenheit seines Bodens und Klimas fast ebenso charakteristisch, als diese für jene notwendig sind. Ihre Anordnung hängt zum Teil von den Formationen, den Hebungen und Senkungen des Bodens ab, wie diese wieder von der Beschaffenheit des letzteren. Der Landschafter hat diese Verhältnisse ebenso zu beachten, wie den Einfluß des Wechsels der Jahreszeiten. Er darf nichts darstellen, was mit den hierdurch gegebenen Bedingungen in Widerspruch steht. Er hat vielmehr diese Erscheinungsformen ganz besonders ins Auge zu fassen, nicht bloß im Interesse der Wahrheit, sondern auch wegen ihrer charakteristischen und hierdurch ästhetischen Bedeutung. Welche charakteristische Verschiedenheit besteht zwischen einer Frühlings- und einer Herbstlandschaft, einer Sommer- und einer Winterlandschaft! Welche charakteristischen Gegensätze bieten die Landschaften der Tropenländer und die der gemäßigten Zone, die des Südens und Nordens, der Hoch- und der Tiefländer, der Marschen und Heiden, der Innen- und Küstenlandstriche dar!

Der Einfluß der Fortpflanzung auf diese Erscheinungen bedarf einer besonderen Betrachtung. Sie ist entweder eine freie, durch Teilung, Sporen, Samen ꝛc. vermittelte, welch letztere sich teils aussäen, teils vom Wind und von Insekten und anderen Tieren vereinzelt weitergetragen werden, oder sie ist eine an das Stammindividuum gebundene und durch Keimung vermittelte. Die ästhetische Bedeutung der zweiten Form hat, was die Baumbildung betrifft, zum Teil schon gewürdigt werden können. Hier habe ich nur noch zwei verschiedene Modalitäten zu berücksichtigen, die Vermehrung von der Wurzel aus, durch Ausläufer, Schößlinge, und die kriechende, überwuchernde Form ihrer Ausbreitung. Wie die Fortpflanzung überhaupt, sind es besonders diese Formen, die nächst dem Selbstaussäen der Pflanzen im Kampf ums Dasein eine bedeutende Rolle spielen. Es ist klar, daß jede Pflanzenart,

die sich rascher vermehrt und rascher entwickelt, die sich mächtiger ausbreitet als andere und diesen hierbei Luft und Licht entzieht, oder deren Ernährungsprozesse durch die Bodenverhältnisse eines bestimmten Standortes besonders begünstigt werden, oder die sich diesen doch leichter anpaßt als andere, im Kampf mit ihnen allmählich obsiegen muß. So finden wir ganze Strecken Landes mit nur einer einzigen Pflanzenart bewachsen oder diese doch vorherrschend, so kehren mit den gleichen Bodenverhältnissen auch meist ähnliche Vegetationsverhältnisse wieder.

Es entstehen auf diese Weise die Erscheinungen und Gegensätze von Wald, Heide und Feld, denen die gruppenweise und vereinzelte Anordnung anderer Pflanzen gegenübersteht, wozu dann die im vorigen Abschnitte schon beleuchteten Gegensätze des Horizontalen und Vertikalen, des Geradlinigen und Gebogenen, des Gedrungenen, Starren und des Lockeren, Biegsamen wiederkehren.

Ergreifender aber noch ist der Gegensatz, in dem die Bildungen der vegetativen Natur zu denen der unorganischen stehen, die ihre Anordnung zum Teil mit bedingen. Man denke des Gegensatzes von Gebirge und Ebene, der lachenden Matten an starrender Felswand, der dunklen Tannen am glitzernden Spiegel des Sees, oder der sich darüberwiegenden Trauerweide, der Palme auf vorspringender Klippe, zu Füßen das brandende Meer, des zwischen Gletschern eingebetteten Arvenwaldes, darüber den sonnigen Himmel oder auch dunkles Gewölk, des wechselnden Spiels von Licht und von Schatten, und alle diese Gegensätze doch wieder zur Einheit verklärt.

b) Die hörbaren Erscheinungen.

§ 19. Die ästhetischen Verhältnisse der Tonerscheinungen.

Die Tonerscheinungen bieten zwar einige neue Verhältnisse dieser Art dar, die zugleich charakteristisch für die Beschaffenheit und Struktur der bewegten Pflanzen und Pflanzenteile und von ganz eigenartiger Wirkung auf das Gemüt sind,

sie stehen jedoch an Intensität und Gewalt gegen die der unorganischen Natur weit zurück. Auch werden sie fast ausnahmslos durch Übertragung von außen bedingt. Nur das Knistern der zerplatzenden Blätter, Blüten und Fruchtkapseln dürfte als Ausnahme gelten. Es ist zunächst die Bewegung der Luft, die, sich auf die Pflanzenwelt übertragend, jene Tonerscheinungen veranlaßt, wie das Rauschen der Zweige, das Knarren der Bäume, das Seufzen im Schilf, das Rascheln des Laubes. Die Kunst kann von ihnen, wie von den Tonerscheinungen des vorigen Gebiets, durch unmittelbare Nachahmung nur in der Musik und der theatralischen Kunst einen beschränkten Gebrauch machen. Die Poesie versucht zwar, sich ihrer Wirkungen mittelbar zu bemächtigen, sie vermag es aber immer nur andeutungsweise zu tun.

§ 20. Umfang der ästhetischen Wirkungen.

Das individuelle Bildungsgesetz, das hier alle Formen und Gestalten bestimmt, bringt es allein schon mit sich, daß diese hier eine größere Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit gewinnen. Es bedingt aber zugleich, daß die auf dem Gebiete des unorganischen Lebens beobachteten und hier wiederkehrenden Verhältnisse, weil sie jenem Gesetze untergeordnet sind, und je mehr sie das sind, an Kraft und Ausdehnung, an Intensität und Gewalt der Wirkung verlieren. Dagegen gelangen einzelne von ihnen erst hier zu bestimmterer Bedeutung, z. B. die Gleichseitigkeit und Proportionalität, ja selbst noch zu höherer, z. B. das Charakteristische der Form und Gestalt. Letzteres beruht darauf, daß diese Verhältnisse sich nicht mehr bloß auf die die Gestalten bildenden Kräfte und Stoffe, sondern zugleich und vor allem auf das individuelle oder individualisierende Moment des hier herrschenden Bildungsgesetzes beziehen, wie unter dessen Einflusse auch ganz neue Stoffe und Stoffverbindungen entstehen und ganz neue, erst an ihnen hervortretende Kräfte entbunden werden. Bei der Gebundenheit und Bewußtlosigkeit der Individualität auf diesem Gebiete können dessen Erscheinungsformen und Gestalten eine

volle Selbständigkeit nicht erlangen, daher auch die Plastik sie nicht zu selbständigen Gegenständen der Nachahmung machen kann. Dagegen entspringt aus ihrer Verbindung miteinander und mit der unorganischen Natur und aus dem Gegensatze beider eine Fülle ganz neuer eigenartiger Verhältnisse, die von ästhetischer Bedeutung sind und vorzugsweise zum Gegenstand malerischer Nachahmung gemacht werden können, was sogar zwei besondere Zweige der Malerei hervorgerufen hat (die Blumen- und die Landschaftsmalerei). Wie aber die Vegetation den Verhältnissen der unorganischen Natur erst ihre bestimmtere und höhere Bedeutung überhaupt und insbesondere ihre ästhetische gibt, so kann auch die Architektur in diesem Sinne bestimmte Formen des pflanzlichen Lebens ergreifen und, sie ihren Zwecken gemäß umbildend (stilisierend), zum Ornamente verwenden.

Ästhetische Verhältnisse des tierischen Lebens.

a) Die sichtbaren Erscheinungen.

§ 21. Ästhetische Verhältnisse der Form und Gestalt.

Das dieses Gebiet beherrschende Bildungsgesetz hebt das vorausgehende in ein höheres auf, in das der bewußten, sich selbst bestimmenden, frei sich bewegenden Individualität. Der Grad des Bewußtseins und der freien, selbsteigenen Bewegung bestimmt hier die Stufenfolge der Organisation, besonders ihrer ästhetischen Bedeutung nach. Der individuelle Differenzierungsprozeß, die Gliederung, die funktionelle Bestimmtheit der verschiedenen Organe erscheint mehr und mehr hierauf bezogen. Geht das pflanzliche Leben noch ganz in dem Zweck der organischen Entwickelung und der Fortpflanzung auf, so dauert zwar diese Bestimmung bei dem Tiere noch fort, um aber allmählich mehr und mehr der Selbsterhaltung und jenen höheren Zwecken zu dienen. Auf den untersten Stufen sind freilich die Gestalten des tierischen Lebens noch kaum von denen des pflanzlichen zu unterscheiden.

Scheint doch das tierische Leben sich auch hier noch ganz in der organischen Entwickelung und Fortpflanzung zu erschöpfen und mit dieser unterzugehen. Die Bewegung ist noch äußerst beschränkt, auch zum Teil an den Ort der Entstehung gebunden. Die individuelle Bedeutung ist so gering, daß einzelne Organismen sich sogar noch durch Teilung, andere durch Knospung und Keimung vermehren (z. B. die Korallentiere). Das Bewußtsein scheint zunächst ein fast verschwindendes. Es bleibt lange nur auf das Gemeingefühl und die ihm entsprechenden Triebe beschränkt, aus denen sich jedoch bald der Gegensatz eines subjektiven und eines objektiven Gefühlssinns mehr und mehr ausbildet. Die übrigen dem Bewußtsein dienenden Organe, sowie die der Bewegung bleiben noch lange in ihrer Entwickelung zurück. Erst mit der fortschreitenden Differenzierung der Nerven- und Sinnesorgane kann ein höherer Grad von Bewußtsein gewonnen werden, erst mit der Entwickelung von Auge und Ohr vermag das Tier bestimmtere Vorstellungen von den Außendingen zu erlangen. Die Struktur dieser Organe ist aber noch lange von der des Menschen so wesentlich verschieden, daß die hierdurch erlangten Vorstellungen wohl kaum den seinen völlig entsprechen können. Ebenso wird vieles, was wir auf diesem Gebiete als zweckmäßige Tätigkeit beurteilen, wie z. B. der Zellenbau der Bienen, die Betriebsamkeit der Ameisen, zunächst nur auf Anstoß des bloßen Triebes geschehen oder doch andere Zwecke zur Voraussetzung haben, als die, die wir ihnen unterlegen. Die wirbellosen Tiere bieten fast nur auf ihrer obersten Stufe, der der Insekten, ästhetische Verhältnisse dar, doch ist selbst hier das sich in den Gestalten offenbarende individuelle Leben zu unbedeutend, als daß sie zu selbständigen Gegenständen der künstlerischen Nachbildung gemacht werden könnten. Die Mollusken und Schalentiere bieten zwar auch Farbenverhältnisse und Bildungsformen dar, von denen die letzteren sich sowohl durch ihre Zierlichkeit als durch ihre Mannigfaltigkeit auszeichnen, nur betrifft dies fast ausschließlich die leblosen Umhüllungen derselben.

Höhere individuelle und darum auch ästhetische Bedeutung erlangen erst die mit einem festen Knochengerüst versehenen Wirbeltiere. Erst bei ihnen differenzieren sich mehr und mehr die dem leiblichen Leben dienenden Organe des Nervensystems von den dem Bewußtsein dienenden. Nur das Wirbeltier hat ein Gehirn, nur bei ihm hat der Kopf ein bestimmtes ausgebildetes Angesicht. Dem allgemeinen Gange der Natur entsprechend treten aber auch hier die Entwickelungsformen der unteren Stufen gegen die der höchsten auf seiten der wirbellosen Tiere zurück. Beim Fisch erscheint der organische Differenzierungsprozeß in ganz einseitiger Weise vorgeschritten. Die Organe des vegetativen Lebens überwiegen und sind auf Unkosten der dem Bewußtsein dienenden entwickelt. Die unter dem Einfluß der äußeren Lebensbedingungen, denen sich alle organische Entwickelung anzupassen strebt, entstandenen Formen und Gestalten haben meist etwas Unbeholfenes. Die Entwickelung der äußeren Bewegungsorgane ist völlig verkümmert, dafür erscheint der ganze Organismus fast nur als Bewegungsorgan. Auch nimmt der Fisch das ästhetische Interesse vornehmlich durch seine Bewegungen in Anspruch, die bei einzelnen Gattungen sich durch Gewandtheit, Zierlichkeit, ja selbst Anmut auszeichnen. Geistiger entwickelt, aber meist abschreckender und unheimlicher in der Erscheinung sind die Amphibien. Auch sie interessieren zumeist durch die Gewandtheit und Zierlichkeit, ja wohl auch Drolligkeit der Bewegung. Dagegen erlangt auf dem Gebiete der Vögel die tierische Gestalt ein selbständigeres Interesse.

Selbst hier aber sind die einzelnen Arten von sehr verschiedenem ästhetischen Wert. Man darf sagen, daß der eigentliche Luftvogel, besonders der Raubvogel, den besonderen Charakter des Vogels am vollkommensten zur Erscheinung bringt. Der Flug des letzteren ist offenbar der weitaus schönste. Doch hat fast jede Gattung ihre besondere ästhetische Bedeutung. So wird man derjenigen Organisation, die den Vogel befähigt, unter verschiedenen äußeren Bedingungen zu leben und sich zu bewegen, wie z. B. einzelne Schwimmvögel, vor

derjenigen doch einen gewissen Vorzug geben, die ihn nur auf ein bestimmtes Gebiet verweist, wenn er für dieses auch höher ausgebildet sein sollte.

Im allgemeinen wird aber gesagt werden dürfen, daß das Tier in dem Maße an ästhetischer Bedeutung gewinnt, als es sich über die Sphäre der bloßen Ernährung und Fortpflanzung durch seine organische Entwickelung erhebt und dieses sich in seiner äußeren Erscheinung und in seinen Beziehungen zur Außenwelt ausdrückt.

Dies findet natürlich in größtem Umfange auf der obersten Stufe der tierischen Organisation statt, wo sich die höhere Entwickelung des Bewußtseins schon in der bedeutenderen Ausbildung des Kopfes, in der reicheren Entwickelung der Muskulatur, die jedem einzelnen Gliede eine bestimmtere Bedeutung für die Bewegung gibt, und in der einheitlichen Verbindung der einzelnen Organe und Glieder dartut.

Auch hier schreitet jedoch der organische Differenzierungsprozeß in der obenbezeichneten Weise vor. Auch hier bleibt der ästhetische Wert der Erscheinung von dem eigentümlichen Charakter der individuellen organischen Entwickelung abhängig. Die Schönheit eines Pferdes beruht zum Teil auf anderen Verhältnissen als die eines Stiers. Sie wächst mit der Bedeutung der Individualität, insofern diese in die Erscheinung tritt. Die Beziehungen zur Außenwelt, besonders zum Menschen, werden erst hier innigere, bewußtere und bedeutungsvollere und nehmen einen individuelleren Charakter an. Erst hier wird das Tier zu einem würdigen Gegner des Menschen, erst hier vermag es dessen Zwecken dienstbar, ihm zu einem Gehilfen, zu einem treuen Gefährten zu werden. Diese Bedeutung ist für die ästhetische Wertschätzung daher nicht gleichgültig, sie bestimmt sie aber doch nicht allein. Der Elefant ist ein ebenso würdiger Gegner des Menschen, als es der Löwe ist, er ist vielleicht nicht minder intelligent und gelehrig als das Pferd, er ist aber beiden ästhetisch untergeordnet. Auf diesem Gebiete spricht sich das individuelle Bewußtsein noch am bedeutendsten in dem Einflusse auf die

körperliche Bewegung aus, und die Kraft, Freiheit, Mannigfaltigkeit, Anmut und Zierlichkeit der Bewegung ist nicht nur an sich die hauptsächlichste Quelle der ästhetischen Verhältnisse dieses Gebiets, sondern die ästhetischen Verhältnisse der tierischen Gestalt und Gliederung sind auch wesentlich auf die Bewegung bezogen.

§ 22. Ästhetische Verhältnisse, die aus den Beziehungen der Tiere zueinander und zu den früheren Gebieten der Natur entspringen.

Das Tier ist, wenn auch nicht mehr an die unorganische Natur gebunden, so doch immer noch abhängig von ihr. Es bedarf ihrer als Standort und Ruhestätte oder doch als Medium, in dem es lebt (Luft und Licht). Sie enthält die Bedingungen, unter denen sein Lebensprozeß allererst möglich erscheint. Doch auch mittelbar, als die unerläßliche Voraussetzung des pflanzlichen Lebens, das ihm vielfach zur Quelle der Ernährung wird, ist sie dafür von größter Bedeutung. Auch die Pflanze ist zu ihrer Ernährung an pflanzliche und tierische Stoffe verwiesen. Doch nur in den seltensten Fällen greift sie dabei unmittelbar den lebendigen Organismus der Pflanzen und Tiere an, und wo es der Fall ist, geschieht es doch unbewußt, ungewollt. Das Tier ergreift dagegen seine Nahrung mit von Stufe zu Stufe steigendem Bewußtsein, mit immer freier werdender, selbstbestimmter Bewegung. Es ist der lebendige Organismus von Pflanze und Tier meist unmittelbar selbst, der es dazu reizt. Ernährung und Fortpflanzung bleiben auch hier noch die wichtigsten Hebel des Kampfes ums Dasein, aber doch nicht die einzigen. Dieser Kampf, der hier ein bewußter wird, nimmt eine wesentlich andere Form an. Die Pflanze, die seinen Angriffen nicht zu widerstehen vermag, muß ihm wehrlos erliegen. Nicht so das Tier, das dieser Angriffe sich, wennschon nicht immer, so doch vielfach bewußt wird, sich ihnen zu entziehen sucht oder dieselben bekämpft und dabei nicht nur seine physischen Kräfte, sondern auch die des Verstandes: List, Überlegung, Verschlagenheit 2c. in verschiedenem Grade ins Spiel setzt. Eine

Fülle neuer Verhältnisse, zum Teil von ästhetischem Werte, erschließen sich hier. Doch nicht nur, daß das Tier seine Beute sich auf diese Weise erkämpfen muß, es hat sie nicht selten auch gegen neue Angriffe zu verteidigen. Und wie sich das gesellige Leben der Tiere nicht bloß aus der Gemeinsamkeit der Bedürfnisse, sondern auch aus der gemeinsamen Gefahr erklärt, so sind es auch noch andere Zwecke als die Ernährung, die diese Kämpfe veranlassen. Beides beruht nicht selten auf jenen dunklen, in der Form des Triebes hervortretenden Beziehungen, die man mit dem Namen der Sympathie und Antipathie zu bezeichnen pflegt. Die weitaus mächtigste Form gewinnen diese Beziehungen in dem Geschlechtstriebe. Ästhetisch noch bedeutsamer erscheinen auf diesem Gebiete die verwandten Beziehungen, die zwischen den Alten und ihren Jungen obwalten. Man gedenke des Nesterbaues, der Atzung, sowie der Verteidigung der Jungen. Nur wird man sich hüten müssen, diesen Erscheinungen das eigene Bewußtsein zu leihen und Empfindungen und Zwecke unterzulegen, die diesem Gebiet noch nicht zukommen, noch nicht zukommen können. Dies ergibt sich schon daraus, daß sie, wie z. B. der Vogelgesang, fast immer nur an bestimmte Zeiten, an bestimmte körperliche Zustände gebunden sind. Auch die Teilnahme der Alten für ihre Jungen hört plötzlich auf. Im ganzen kommt der Geselligkeitstrieb, der durch die Macht der Gewohnheit befestigt und wohl auch vererbt wird, bei den pflanzenfressenden Tieren leichter zur Entwickelung als bei den Fleischfressern. Der Kampf ums Dasein nimmt bei jenen ungleich mildere Formen an als bei diesen. Die tierischen Sympathien sind zwar hauptsächlich, doch keineswegs ganz auf die Gattung beschränkt (nur der Geschlechtstrieb scheint es fast immer zu sein), die Antipathien ebensowenig auf die Verschiedenheit der Gattungen und Arten.

Die Abhängigkeit des tierischen Lebens von der pflanzlichen und unorganischen Natur bedingt ebenfalls eine Menge Verhältnisse, die von ästhetischer Bedeutung sein können. Wir vermögen es uns nicht ohne alle Beziehung auf sie zu denken.

Daher ist hier die Plastik noch auf einen sehr engen Darstellungskreis beschränkt. Nur auf den höchsten Stufen erlangt die Gestalt eine genügende Bedeutung, um von ihr selbständig zur Darstellung gebracht werden zu können. Die Architektur vermag zu ornamentalen Zwecken Gebrauch von den Formen des tierischen Lebens zu machen, doch liegt ihr das pflanzliche Leben näher dazu. Dagegen ist für die Malerei, die die Tierwelt gerade in der Anlehnung an jene anderen Gebiete und in den Beziehungen und Gegensätzen zu diesen darstellt, der Darstellungskreis ein ungleich weiterer. So können auf einem Blumen- oder Fruchtstück selbst noch Käfer, Schmetterlinge 2c. als belebendes Element, als Zerstörer und Förderer des pflanzlichen Lebens, sowie als schicklicher Gegensatz oder auch als Schmuck in die Darstellung eingehen und insbesondere durch die sich an ihnen darbietenden Farbenverhältnisse eine ästhetische Bedeutung gewinnen.

Es sind drei Grundverhältnisse, in denen sich die Anlehnung des tierischen Lebens an die Gebiete der bewußtlosen Natur und der Gegensatz zu diesen zur Darstellung bringen läßt: das Verhältnis der Unterordnung unter sie, insofern dasselbe nur als belebende Staffage der letzteren aufgefaßt wird; das der Überordnung über sie, wodurch umgekehrt die bewußtlose Natur als Daseinsbedingung oder als bloßer Schauplatz und stimmungsvoller Hintergrund desselben erscheint, und ein Verhältnis, bei dem sich das Interesse beider die Wage hält.

Eine Art ganz neuer ästhetischer Verhältnisse entspringt aus den schon oben erwähnten Beziehungen des tierischen Lebens zum Menschen und aus der Anlehnung an dessen Kulturzwecke oder aus dem Gegensatze zu beiden. Ackerbau, Viehzucht, Jagd, Krieg 2c. bieten der künstlerischen Nachbildung mannigfache Verhältnisse dieser Art dar. Durch diese Beziehungen wird der Darstellungskreis sowohl dieses Gebiets, als auch der des pflanzlichen Lebens außerordentlich erweitert, doch fast nur für die Malerei, die noch überdies im Porträt, im Genrebilde und Stilleben eine Menge Arten von Pflanzen, Früchten und Tieren in ihre Darstellungen einbeziehen kann.

die außerdem nicht unter den Gesichtspunkt ästhetischer Anschauung fallen. Und ebenso kann der Dichter von ihnen hierdurch mit Vorteil nicht nur einen umfassenden Gebrauch für den bildlichen Ausdruck der Sprache machen, sondern das Tierleben auch selbständig zu genrebildlicher, allegorischer oder satirischer Darstellung bringen. Durch die Beziehungen des Tierlebens zum Menschen erhält es unstreitig erst seinen höchsten ästhetischen Wert.

b) Die hörbaren Erscheinungen.

§ 23. Die ästhetischen Verhältnisse der Tonerscheinungen.

Der Ton gewinnt auf diesem Gebiete eine ganz neue, ungleich höhere Bedeutung, insofern er nicht nur als Ausdruck bestimmter Zustände des Bewußtseins erscheint, sondern auch in ihnen zum Willensausdruck gemacht werden kann, weil die ihn bewirkenden Bewegungen mit unter dem Einfluß des Willens stehen. Diese Bewegungen beruhen auf den Funktionen bestimmter Organe, der Stimmorgane. Die wirbellosen Tiere entbehren sie noch vollständig. Die Geräusche und Töne, die man an den Insekten beobachtet, beruhen nur auf gewissen Bewegungen ihrer Flügeldecken. Auch noch die Fische, vielleicht mit Ausnahme des Delphins, sind stumm. Den Amphibien fehlt gleichfalls noch vielfach die Stimme, und die Töne, die sie hervorbringen, sind zwar zum Teil charakteristisch, entbehren aber völlig des Wohllauts. Erst bei den Tonbildungen einzelner Vogelarten, der Singvögel, tritt dieser auf. An einigen lassen sich sogar ganze rhythmisch-melodische Tonreihen beobachten. Sie sind von einem so musikalischen Charakter, daß man sie für die natürlichen Vorbilder der Kunst des Gesangs und der Musik gehalten hat; besonders den Gesang der Lerche und Nachtigall. Wie es sich damit auch verhalten mag, so beruht doch der Vogelgesang gewiß nicht auf irgend einer Art Kunsttrieb oder einer ästhetischen Empfindung, wennschon er ohne Zweifel angenehme Reize ausübt und ausüben soll. Er steht hierzu viel zu

vereinzelt da, wir finden auf keiner der höheren tierischen Entwickelungsstufen etwas ihm Vergleichliches, er erscheint viel zu sehr an bestimmte geschlechtliche Verhältnisse gebunden und auf diese beschränkt, auch läßt sich an ihm kein Moment der Entwickelung bemerken. Wie sehr aber auch die Töne und Tonfolgen des Vogelgesangs an musikalischem (besonders an melodischem) Wert alle Laute übertreffen, die wir an den Tieren der höchsten Entwickelungsstufe zu beobachten haben, so scheint ihnen doch meist ein Moment zu fehlen, das diesen eine höhere seelische Bedeutung gibt, ich meine den eigentlichen Empfindungsausdruck. Dieser tritt bei ihnen gegen den der Lautäußerungen einzelner vierfüßiger Tiere zurück. Doch ist auch bei ihnen noch dieser Ausdruck zu roh, zu dürftig und unbestimmt, um sich in Verhältnissen darstellen zu können, die von einer bestimmteren ästhetischen Bedeutung wären.

§ 24. Umfang der ästhetischen Wirkungen.

Auch auf diesem Gebiete sind die zu beobachtenden Fortschritte mit einer Einbuße verbunden. Wenn die ästhetischen Wirkungen der vegetativen Natur schon gegen die der unorganischen an Stärke und Umfang verloren, so ist dies mit den hier zu beobachtenden Erscheinungen noch in erhöhtem Maße der Fall. Dagegen steigert sich hier mit der wachsenden Bedeutung der Individualität die funktionelle Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit der organischen Gliederung, die Zentralisation und Konzentration der bildenden Kräfte. Obschon die ästhetischen Verhältnisse der früheren Gebiete dem hier herrschenden Bildungsgesetze untergeordnet erscheinen, so gelangen sie doch teils zu einer noch höheren, teils zu einer wesentlich anderen Bedeutung. Die Gleichmäßigkeit bezieht sich jetzt weniger auf die Anordnung und Form der einzelnen Teile, als auf deren übereinstimmende Anordnung bei den Individuen einer und derselben Art. Symmetrie und Proportionalität erscheinen nur noch insoweit von ästhetischer Bedeutung, als sie sich mit der funktionellen Bestimmung der einzelnen Glieder vereinigen lassen.

Diese letztere selbst aber, von der ihre Anordnung abhängt, gestattet, sie unter den Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit zu stellen. Bewußtsein, Selbstbestimmung, Selbständigkeit treten erst in der selbstgewollten Bewegung in die Erscheinung. Die Bewegungen dieser Art sind nicht von außen übertragene und durch die Struktur der bewegten Teile höchstens noch mit bestimmte: sie entspringen vielmehr im Organismus selbst und haben hier, wenn auch nicht ausschließlich, so doch vor allem anderen das Bewußtsein zur Quelle. Sie sind das charakteristische Merkmal der äußeren Erscheinung des tierischen Organismus, und diese steht ästhetisch um so höher, in je bedeutsamerer und bei aller Verschiedenheit harmonischerer Weise das Vermögen hierzu in der Anordnung der Glieder zum Ausdruck kommt, je mehr die Lageverhältnisse, selbst in der Ruhe noch, auf sie zurückweisen. Die dem Bewußtsein entspringenden Bewegungen können entweder auf die Erreichung bestimmter äußerer Zwecke oder auch darauf gerichtet sein, die Zustände des Bewußtseins und die in diesem hervortretenden Triebe und Begierden zum Ausdruck zu bringen. Dies spricht sich aber noch nicht, wie beim Menschen, hauptsächlich im Mienenspiel aus, ja bis auf vereinzelte Ausnahmen nicht einmal in den Bewegungen der einzelnen Bewegungsorgane, die hier noch fast ausschließlich der Fortbewegung dienen, sondern in Lautbewegungen und in Bewegungen des ganzen Körpers oder selbst untergeordneter Teile desselben, wie beim Hunde im Wedeln des Schwanzes. Diese verschiedenen Bewegungen geben den Erscheinungen des tierischen Lebens ihren bestimmten Charakter und können Verhältnisse bedingen, deren ästhetische Bedeutung durch Beziehungen zur Außenwelt noch sehr an Mannigfaltigkeit gewinnen. Das Erhabene gelangt hier bei weitem nicht zu der Bedeutung wie auf dem Gebiete des unorganischen Lebens; kaum zu einer solchen wie auf dem der pflanzlichen Natur. Dafür tritt in den Bewegungen, dem Tun und den Verrichtungen vieler Tiere das Anmutige in ganz neuen Formen auf, die sich nicht selten mit dem Lächerlichen verbinden. Auch tritt

dieses hier schon, wenngleich nur beschränkt, in selbständiger Weise auf. In vielen Fällen freilich nur dadurch, daß wir dem Tun der Tiere unsere Zwecke mit unterlegen. Die Verhältnisse der Stimmung treten gegen die der früheren Gebiete zurück. Die Verbindung mit diesen verleiht beiden aber einen ganz neuen Zauber; neue stimmungsvolle Verhältnisse treten aus dieser Verbindung hervor.

B. Von den ästhetischen Verhältnissen der Natur unter den Einflüssen der Kultur.

§ 25. Der Mensch unter dem Gesichtspunkte der bloßen Natur.

Seiner körperlichen Organisation nach stellt sich der Mensch nur als eine höhere Bildungsform der tierischen dar. Die Verschiedenheit, die der Anatom zwischen dem menschlichen und dem tierischen Organismus der höchsten Stufen nachzuweisen vermag, entsprechen keineswegs der Verschiedenheit in der Erscheinung und den Lebensäußerungen beider. Besonders in Beziehung auf letztere erscheint der Mensch vom Tiere fast durch eine noch tiefere Kluft getrennt, als dieses vom pflanzlichen Leben. Der Grund davon liegt zumeist in der Anlage zu einer höheren Entwickelung des Bewußtseins, wodurch ihm eine ganz neue Sphäre, die geistige, erschlossen wird. Wenn ihr Zusammenhang mit der körperlichen Organisation auch zur Zeit noch nicht unmittelbar nachgewiesen werden konnte, so besteht ein solcher doch ohne Zweifel. Anderseits scheint aber der Geist in seiner Selbstbestimmung in einem gewissen Umfange von dem das organische Leben beherrschenden ursächlichen Zusammenhange unabhängig zu sein, da die Entwickelung des Bewußtseins verschiedener Menschen, bei scheinbar übereinstimmender Organisation und annähernd gleichen Lebensbedingungen, doch eine so verschiedene ist. Dies beruht hauptsächlich auf der höheren Entwickelung des Willens und dem wachsenden Einflusse, den dieser durch seine an Bedeutung zunehmenden Zwecke auf die übrigen

Tätigkeiten des Bewußtseins und hierdurch auf jenen ursächlichen Zusammenhang gewinnen kann. Auch unterliegt es wohl kaum einem Zweifel, daß die fortschreitende Entwickelung des Bewußtseins eine wenn auch noch so geringe Rückwirkung auf die Entwickelung der körperlichen Organisation ausübt. Daher fragt es sich, ob diese als das, was sie heute nach einem vieltausendjährigen Einfluß dieser Art im Wechsel der Generationen geworden ist, wirklich noch als reines Naturprodukt aufzufassen sein dürfte und nicht in gewissem Sinne selbst schon ein Produkt der Kultur genannt werden muß. Denn wenn auch der Mensch von der Natur selbst zur Kultur bestimmt und in all seinen Kulturäußerungen von ihr und ihren Mitteln abhängig ist, so pflegen wir doch, weil das Verfahren beider bei ihren Hervorbringungen ein anderes ist, mit Recht alles, was unter dem Einfluß der letzteren entsteht, von den bloßen Naturprodukten zu unterscheiden. Dies ist um so gebotener, wo es sich, wie hier, gerade um die Feststellung derjenigen ästhetischen Verhältnisse handelt, die die Natur an sich allein schon zur Anschauung bringt. Wie groß aber auch der Kultureinfluß auf die organische Entwickelung des Menschengeschlechts im Laufe der Zeiten gewesen sein möchte, so ist er doch immer zu klein, um bei Betrachtung der bloßen körperlichen Erscheinung des Menschen nicht von ihm absehen und diese, wie dies ja auch von der Plastik und Malerei zuweilen geschieht, unter den Gesichtspunkt der bloßen Naturanschauung stellen zu können.

Wenn die körperliche Organisation des Menschen im wesentlichen ganz auf demselben Bildungsgesetz wie die der höheren Tiere zu beruhen scheint, so tritt doch dessen höhere Bestimmung in der wachsenden funktionellen Bestimmtheit der einzelnen Glieder und Organe, sowie in deren Anordnung, daher auch in der ganzen körperlichen Erscheinung in bedeutsamster Weise hervor. Alles ist hier ungleich entschiedener, umfassender und bedeutungsvoller auf das individuelle Leben und dessen ungleich vielseitigere und höhere Zwecke bezogen. Dies spricht sich vor allem in dem

aufrechten Gange, in der freien, selbstbewußten Haltung des Körpers, in der Anordnung und Gliederung der Arme und Hände, welche letztere für ganz andere Zwecke als die der bloßen Stütze und Fortbewegung frei wurden, besonders aber in dem stolz und frei um sich schauenden Haupte und dem ausdrucksvollen Angesicht aus. In diesem allen kündigt die höhere geistige Bestimmung sich an, die, wie seiner Individualität überhaupt, auch der körperlichen Erscheinung des Menschen den höheren ästhetischen Wert verleiht. Auch hier bleiben die früheren ästhetischen Verhältnisse, wennschon in nur untergeordneter Weise, bestehen. Auch hier erhalten sie zum Teil unter dem Einflusse des neuen Bildungsgesetzes eine neue und höhere Bedeutung. Wer die körperliche Schönheit des Menschen nur auf bestimmte mathematische Verhältnisse der Proportionalität, wie auf das des Goldenen Schnittes, zurückführen wollte, vergißt, daß diese Verhältnisse zwar zu den Grundverhältnissen der Schönheit gehören, diese aber doch noch nicht selbst sind und daß, wenn sie der Schönheit der organischen Bildungen auch auf der höchsten Stufe noch immer mit zu grunde liegen, sie doch durch das hier herrschende organische Bildungsgesetz und die Bedeutung der Individualität noch näher bestimmt werden. Denn es zeigte sich ja, daß mit der höheren Individualität auch der ästhetische Wert der körperlichen Erscheinungsformen sich steigert und diese hauptsächlich in der charakteristischen Eigentümlichkeit zum Ausdruck gelangen, was nur dadurch möglich ist, daß jene mathematischen Grundverhältnisse einen gewissen Spielraum der Freiheit gestatten, oder anders und richtiger ausgedrückt, durch die charakteristische Eigentümlichkeit näher bestimmt und hierdurch in entsprechendem Umfange aufgehoben werden.

Wie das höhere Bewußtsein des Menschen sich hauptsächlich in der Freiheit äußert und diese, auf die Notwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs bezogen, sich als Zweckmäßigkeit darstellt, so liegt auch die höhere ästhetische Bedeutung der menschlichen Gestalt hauptsächlich darin, daß die

Verhältnisse, die sie darbietet, sich vor allem auf die Freiheit und Zweckmäßigkeit der Bewegung beziehen. Es ist wohl vornehmlich diese Einsicht gewesen, die Michel Angelo bestimmt hat, selbst noch seine in Ruhe versunkenen Gestalten meist so bewegt darzustellen, daß er darin zuweilen über die Natur hinauszugehen scheint.

Unstreitig stellt sich die gebogene Linie im Gegensatz zu der geraden als die bewegtere, die wellenförmige gegen die gezackte als die ihren Widerstand leichter, ja spielend überwindende dar. Auch sind es die beiden ersten, die sich der Schätzung und Messung in der bloßen Anschauung mehr als die beiden anderen entziehen, was dem die mathematischen Verhältnisse der Symmetrie und des Goldnen Schnittes im Sinne der Freiheit bestimmenden Gesetze der Individualisierung zugleich noch einen günstigeren Spielraum gestattet. Wenn man es daher an der menschlichen Gestalt als besonderes Merkmal der Schönheit hervorheben konnte, daß sich hier alles in den oft feinsten geschwungenen Linien darstellt, so beruht dies wesentlich auf diesen Verhältnissen. Weniger noch als auf allen früheren Gebieten läßt sich die Schönheit hier auf bloße Regelmäßigkeit oder Proportionalität zurückführen. Die menschliche Schönheit würde ja sonst nur eine einzige sein können, sie würde, einmal gefunden, das ganze Gebiet im ästhetischen Sinne erschöpfen. Eine solche Schönheit könnte dann aber nur eine konventionelle, keineswegs eine solche sein, die, wie sie es hier doch vor allem müßte, das Gesetz der Individualität, in der Bedeutung, die es diesem ganzen Gebiete gibt, zu voller Erscheinung bringt. Noch abgesehen von der Individualität teilt aber die Natur die Menschen in mannigfaltiger Weise, in Rassen und Stämme, in die beiden Geschlechter, sowie nach ihren verschiedenen Alters- und Entwickelungsstufen ein. Diese Verschiedenheiten trennen die Menschen sowohl, als sie sie auch wieder einander verbinden. Die Verschiedenheit der Rassen, die mit der Verschiedenheit der Lebensbedingungen zusammenhängt, unter deren Einfluß sie entstehen, reißt eine fast unüberwindliche

Kluft zwischen ihnen auf, wogegen die Gemeinsamkeit der Rasse, des Stammes wieder etwas Verbindendes hat. Die Rassenverschiedenheit äußert sich sowohl im Bau des Körpers, in der Hautfarbe und in der Form und Farbe des Haares, wie in den Lebensgewohnheiten, dem verschiedenen Grade der Intelligenz und Kulturfähigkeit. Von den fünf Menschenrassen, in die man gewöhnlich die Menschen teilt (Cuvier beschränkt sie bekanntlich auf drei: die kaukasische, mongolische und äthiopische), behauptet die kaukasische wegen ihrer höheren Kulturfähigkeit den höchsten Rang überhaupt und, insofern sich das schon in der äußeren Erscheinung ankündigt, auch im ästhetischen Sinne. Selbst der Vorzug, den wir der weißen Hautfarbe geben, beruht nicht bloß auf Vorurteil, weil ihre Beschaffenheit dem Lichte ein tieferes Eindringen in sie gestattet, was der Erscheinung des Kaukasiers etwas Durchleuchtetes gibt und den geistigen Ausdruck derselben unstreitig erhöht. Auch die Verschiedenheit des Geschlechts trennt und verbindet die Menschen zugleich. In ihr liegt sogar der mächtigste Antrieb, der sie verbindet, wie diese Verbindung weitaus die innigste, wenngleich nicht immer die dauerndste ist. Gerade die Heftigkeit dieses Antriebs, sowie die natürlichen Folgen dieser Verbindung haben zugleich eine gewisse Scheu und Schranke zwischen den Geschlechtern hervorgerufen, die jedoch fast noch mehr in der Sitte, als in der Natur wurzeln, doch auch durch die mit der vollkommenen organischen Entwickelung hervortretenden körperlichen Gegensätze und die Verschiedenheit der Lebensbestimmung mit bedingt zu werden scheinen.

Selbst die Verschiedenheit der Altersstufen, die durch die langsame organische Entwickelung des Menschen und seine längere Lebensdauer von ungleich größerer Bedeutung ist als beim Tiere, übt einen teils trennenden, teils verbindenden Einfluß aus. Die Hilflosigkeit des Menschen im frühesten Lebensalter verstärkt die natürlichen Antriebe, die die Eltern, besonders die Mutter, an das Kind und die das Kind an die Eltern fesseln. Auch später findet sich die Jugend noch

vielfach an das reifere Alter verwiesen, und das Alter erfreut sich der Spiele, des Glücks, der Hoffnung und Kraft der Kindheit und Jugend. Gemeinsame Lebensinteressen, gleiche Empfindungsweise und gleiche Lebensanschauungen verbinden die Altersgenossen, sondern aber eben dadurch zugleich die verschiedenen Altersstufen wieder vielfach voneinander ab.

Alle diese Verschiedenheiten und die aus ihnen entspringenden Verhältnisse, sowie die Gegensätze, die sie bilden, bedingen entsprechende Erscheinungsformen, die ihre besondere, charakteristische ästhetische Bedeutung haben. Die Schönheit des Kaukasiers ist eine andere als die des Negers, die des Mannes eine andere als die des Weibes, und ebenso haben die Erscheinungen der verschiedenen Altersstufen ꝛc. ihren besonderen ästhetischen Wert.

§ 26. Der Mensch unter dem Einflusse der Kultur.

Der Mensch ist von der Natur selbst zur Kultur bestimmt, und die Naturseite bildet bei ihm die Grundlage des geistigen Lebens. Als solche, und insofern sie in diesem mit zur Erscheinung kommt, pflegen wir sie als das Naturell eines Menschen und die verschiedene Art und Form des durch sie mit bedingten Hervortretens der geistigen Antriebe mit dem Namen des Temperaments zu bezeichnen. Die Natur begabte den Menschen aber nicht nur mit den nötigen Kulturanlagen, sondern ließ ihn auch in der Hilflosigkeit, in der sie ihn in das Leben entläßt, die nötigen Antriebe dazu finden. Denn hierdurch verweist sie ihn teils auf die Fürsorge anderer, teils auf seine eigenen geistigen Hilfsquellen. Beides mußte ihn aber vor allem auf Mittel der Verständigung sinnen und alles, was sich ihm dazu in seiner Organisation darbot, ergreifen lassen. Dies führte allmählich zur Sprachbildung, die wir ohne Zweifel als Grundlage aller übrigen Kulturentwickelung ansehen müssen, wenn sich die Sprachen auch erst in Wechselwirkung mit dieser zu dem herausgebildet haben, als was sie uns heute überliefert werden. Erst durch die Begriffe, erst durch die Sprache vermochte der Mensch sich über

die unmittelbare Sinnesanschauung zu erheben, sich von ihr zu befreien und sich eine nur ihm eigene Welt zu erschaffen, in der er neue und höhere Antriebe und Zwecke der Tätigkeit fand, denen entsprechend er dann auch die Welt der wirklichen Dinge umzubilden und umzugestalten vermochte. Wie die Natur übt auch die Kultur einen zugleich verbindenden und trennenden Einfluß auf die Menschen aus. Sie vereint sie zu gemeinsamen Zwecken; die Verschiedenheit dieser Zwecke aber ist es, die sie auch wieder trennt. Nichts scheint so sehr auf die Vereinigung, weil auf den Verkehr der Menschen berechnet zu sein, als die Sprachbildung, und doch ist gerade die Verschiedenheit der Sprachen wieder eine der bedeutendsten Kulturschranken. Dasselbe gilt von der Religion, die zwar in ihrer Ausbreitung die von den Sprachen gezogenen Grenzen zu überschreiten, die Verschiedenheit der Sprachen aber deshalb doch nicht zu überwinden vermochte oder dieses zu tun doch nicht in ihrem Interesse gelegen fand. Die Verschiedenheit der Religionen in ihren einander oft mit Feindseligkeit ausschließenden Gegensätzen beweist aber, daß selbst noch sie nicht nur eine verbindende, sondern auch eine trennende Macht ist. Fast entschiedener noch und damit vielfach zusammenhängend zeigt sich dieser gegensätzliche Einfluß der Kultur und der Kulturformen in der Völker- und Staatenbildung, in der Verschiedenheit der Stände, in dem Gegensatze des Staats- und des Familienlebens.

Da die höhere Bedeutung des Menschen in der höheren Entwickelung seines individuellen Bewußtseins, daher also auch in der seiner Individualität liegt, so kann es nicht wundernehmen, daß alle Bewegung, aller Fortschritt in der Entwickelung der Kultur von dem einzelnen ausgeht und daß eben deshalb gesonderte Strömungen und Gegensätze in der Entwickelung der Menschheit hervortreten und um so mehr einen teils verbindenden, teils trennenden Einfluß ausüben müssen, als die menschlichen Leidenschaften dabei einen großen Spielraum finden.

Mehr als die Verschiedenheit der äußeren Lebensbedingungen ist es die Verschiedenheit der individuellen

Entwickelung des Bewußtseins, die die mit der fortschreitenden Kultur sich steigernde Mannigfaltigkeit der Kulturzwecke bedingt, und es ist, wie schon gesagt, vornehmlich die Verschiedenheit dieser Zwecke, die die Menschen verbindet und trennt. Die nächsten Zwecke entstanden natürlich auf seiten des leiblichen Bedürfnisses, aus dem Triebe der Selbsterhaltung. Nahrung, Kleidung und Wohnung mußten hier als die nächst zu erreichenden Zwecke erscheinen. Schon dazu aber bedurfte der Mensch noch anderer Hilfsmittel als derjenigen, die ihm in seinem Organismus gegeben waren. Werkzeuge und Waffen waren ohne Zweifel die ersten Kulturprodukte. Ein weiterer Fortschritt der Kulturentwickelung konnte indes erst dadurch herbeigeführt werden, daß die Zwecke des Menschen sich über das nächste, unmittelbare Bedürfnis erhoben. Dies konnte in verschiedener Weise geschehen. Zunächst, indem sich das individuelle Bedürfnis zu einem allgemeinen erweiterte, sodann, indem man dabei die Zukunft ins Auge faßte, und endlich, indem man das leiblich-sinnliche Bedürfnis mit einem geistigen Interesse verband und vertauschte. Es entwickelte sich auf diese Weise zunächst der Begriff der Familie und des Stammes, sowie der des Nützlichen und des Wohlgefälligen. Neue Bedürfnisse riefen neue Zwecke hervor, was sich in der Vervollkommnung der Werkzeuge, in Kleidung und Tracht, in Wohnung und Gerätschaften zeigte, wobei man freilich zunächst von der Beschaffenheit des Bodens, den man bewohnte, und seiner Erzeugnisse abhängig blieb. Auch mögen Ernährung und Selbsterhaltung noch lange alle übrigen Zwecke beherrscht haben.

Wanderzüge und Kriege machten die Menschen aber endlich mit anderen Bodenverhältnissen und Erzeugnissen, mit anderen Lebensgewohnheiten und Hilfsmitteln bekannt. Man suchte diese sich anzueignen. Der Handel entstand, und indem man demselben bequemere Wege zu erschließen strebte, entwickelten sich Schiffahrt und Straßenbau.

Mit dem zunehmenden Besitze trat auch das Bedürfnis hervor, diesem Schutz und Dauer zu geben. Es entsprang ein

gemeinsames Interesse daraus, das zu den Ideen des Rechts und des rechtmäßigen Erwerbs, zu der Idee eines geschlossenen Gemeinwesens mit schlichtendem, richtendem und die Verteidigung leitendem Oberhaupte führte.

Die Verschiedenheit der individuellen Anlagen, die Verschiedenheit der Ausbildung, die der Mensch ihnen gibt, und des Gebrauchs, den er von ihnen macht, mußte sodann eine immer wachsende Verschiedenheit des Lebensberufs und Besitzes bedingen, die selbst wieder zu einer Verschiedenheit der Stellung und der Rechte im Gemeinwesen führten, unter welchem Einfluß sich Stände und Rangstufen ausbildeten, die wie alle Unterschiede der Menschen diese teils voneinander trennten, teils durch die hieraus entspringende Gemeinsamkeit der Interessen verbanden.

Die Kulturentwickelung der Menschheit würde schon diese Stufen, auf denen sie doch noch fast ganz auf äußere Zwecke beschränkt blieb, nicht haben erreichen können, wenn sie nur unter dem Einfluß der Sinnlichkeit und des Verstandes stattgefunden hätte. Doch fand sie schon hier eine Unterstützung in der Tätigkeit der Vernunft und des Gemüts. Erst unter dem Einfluß der die Begriffe zu Ideen, die einzelnen durch den Verstand erlangten Einsichten in den Kausalzusammenhang logisch zu einer zusammenhängenden Erkenntnis entwickelnden und verbindenden Tätigkeit der Vernunft konnten alle jene Erscheinungen ins Leben treten. Indem nun diese die Erkenntnisse noch auf allgemeine Gesetze zurückzuführen suchte, erweiterte sie nicht nur den Kreis der zu erreichenden äußeren Zwecke, sondern machte auch die Erkenntnis um ihrer selbst, um ihrer Wahrheit willen zum Zweck ihrer Tätigkeit, was zur Entwickelung der Wissenschaft führte. Der Einzelne sowohl wie der unter ihrem Einflusse sich herausbildende Staat fing an, die Macht dieser letzteren zu begreifen und sie sich dienstbar zu machen. Lehre und Schule entstanden, zunächst als ein Vorrecht und Geheimnis einzelner Stände oder Genossenschaften. Auch schon in dieser Gestalt aber war eine festere Grundlage für die Entwickelung der Kultur gewonnen,

denn völlig undenkbar würde diese ja sein, wenn jeder Einzelne immer nur wieder auf seine Erfahrung und die Summe seiner eigenen Erkenntnis verwiesen und beschränkt bliebe.

Von nicht minderer Bedeutung für sie aber waren die dem Menschen aus seinem Gemütsleben entspringenden Antriebe. Wenn dies auch immer nur unter dem Einfluß der Tätigkeiten des Geistes, unter dem Einfluß der durch diese gewonnenen Ideen möglich ist, so empfängt doch anderseits der Geist von dem Empfindungs- und vor allem von dem Gemütsleben wieder die wichtigsten Antriebe zu neuer Tätigkeit, sowie den bedeutendsten Inhalt für diese. Gemüt und Geist entwickeln sich in steter Wechselwirkung, und erst aus dieser Wechselwirkung gehen die höchsten Kulturformen der Menschheit hervor.

Die ursprünglichsten Quellen des Gemütslebens sind die Empfindungen, die dem Menschen aus der Auffassung der Verhältnisse entspringen, in die er sich zu den Gegenständen seines Bewußtseins und diese zueinander gesetzt findet. Die von diesen Empfindungen abgeleiteten Begriffe können aber wieder selbständig weiter entwickelt werden, und den hieraus entspringenden Vorstellungen und Ideen und ihren Verhältnissen werden wieder neue Empfindungen, wie diesen Empfindungen neue Antriebe der Tätigkeit, neue Begriffe, neue sinnliche Vorstellungen und Ideen entsprechen.

Zu den Verhältnissen, in die sich der Mensch zu den Gegenständen des wirklichen Lebens gesetzt findet, die ihn teils anziehen, teils abstoßen, teils gleichgültig lassen oder ihn zum Genuß, zum Besitz oder auch nur zur Betrachtung reizen rc., gehört unter anderem auch das der Abhängigkeit. Er kann sich abhängig von ihnen finden, kann aber auch umgekehrt sie abhängig von sich selbst machen. Dort empfindet er seine Ohnmacht, hier seine Macht. Wie alle Empfindungen, können auch diese, schon durch ihre Gradunterschiede und durch die Verbindung mit solchen Empfindungen, die anderen Verhältnissen und Vorstellungen entsprechen, in einer Menge verschiedener Formen auftreten. So werden die aus dem

Verhältnisse der Abhängigkeit entspringenden Empfindungen wesentlich andere sein, wenn diese Abhängigkeit dem Menschen zum Vorteil oder zum Nachteil, zum Wohl oder Übel ausschlägt oder sich mit den Empfindungen der Neigung oder Abneigung, des Wohlgefallens oder des Mißfallens in ihren verschiedenen Abstufungen verbindet. Zuletzt findet sich freilich der Mensch, selbst wo er sich am mächtigsten fühlt, noch immer abhängig von der Notwendigkeit des ursächlichen Zusammenhangs und all seine Tätigkeit, all seinen Willenseinfluß, wie überhaupt alles Geschehen an diesen gebunden. Da er aber den letzten Grund dieses Geschehens niemals in irgend einem einzelnen Gegenstande seiner sinnlichen Erfahrung aufzufinden vermag, so ist er gehalten, ihn in etwas zu suchen, was jenseits aller sinnlichen Erfahrung liegt. Diesem unergründlichen, an sich selbst aber grundlosen Grund alles Geschehens, gleichviel wie er ihn sich vorstellen möchte, muß nun der Mensch alles, was ihm zum Wohle und was ihm zum Übel gereicht, beimessen, und je nachdem er mehr das eine oder das andere ins Auge faßt, wird er ihn ehren und lieben oder fürchten und scheuen. Dieser innere Widerspruch hat bei allen Völkern, gleichviel wie sie sich sonst jenen Grund alles Geschehens vorstellen mochten, zur Annahme eines guten und eines bösen Prinzips geführt. Weil aber der Mensch sich mit all seinem Tun von jenem letzten Grund alles Geschehens abhängig findet, so wird er, sei es aus Furcht oder Verehrung oder aus einem Gemisch von beiden, der Pflicht, sich in Einklang mit demjenigen zu setzen suchen, von dem ihm das Gute kommt, und das ihm daher nun auch selbst für das Gute gilt; denn wozu sollte er sich wohl in Einklang mit dem setzen, von dem ihm einzig nur Schlimmes kommen könnte?

Das Gewissen ist ebensowenig etwas Angeborenes, wie die Religion. Sie müssen sich aber beide der Anlage des menschlichen Geistes gemäß mit einer Art von Notwendigkeit in ihm entwickeln. Der Begriff des Guten und Bösen ist beiden vorausgegangen. Er liegt beiden zu grunde.

Nicht das Gewissen bestimmt, was gut oder was böse ist, sondern diese Begriffe sind es, die das Gewissen in uns hervorrufen und näher bestimmen. Es ist nicht sowohl der Gesetzgeber, als der das Sittengesetz auslegende, der erkennende Richter. Daher sowohl das Sittengesetz, als die Religion und die Begriffe des Guten und Bösen dem Menschen schon seit lange überliefert werden; nur der Form nach jedoch, die der Geist erst lebendig zu machen hat. Das würde freilich nicht möglich sein, wenn er in dem oben gedachten Gefühle der Abhängigkeit von einem an sich selbst grundlosen Grund alles Geschehens nicht immer wieder die lebendige Quelle hierzu in sich fände. Das Gewissen kann sicher nur aus diesem Grunde erstehen. Ich glaube kaum, daß sich die Begriffe des Guten und Bösen, die Ideen von Sittlichkeit, von Tugend und Laster ohne Religion würden entwickelt haben, gewiß aber würde ohne sie das Gewissen niemals die Macht erlangt haben, die es unter ihrem Einfluß gewonnen hat. Ich nehme hier freilich den Begriff der Religion nur in seinem allgemeinsten und weitesten Sinne, wie er von aller wahren Philosophie nicht ausgeschlossen, sondern gefordert wird, ohne aber eine bestimmte Form des Glaubens dabei im Auge zu haben. Es haben weit weniger Menschen in diesem Sinne keine Religion, als es deren gibt, die keine zu haben behaupten, und wenn diese nichtsdestoweniger Sittlichkeit und Gewissen haben, so dürften sie sich doch darin täuschen, daß sie hierzu ohne alle Religion gekommen sind.

Von der Religion und Sittlichkeit sind immer die höchsten Kulturantriebe ausgegangen. Sie sind die hauptsächlichsten Grundlagen der Staatenbildung gewesen und haben dem Menschen im höchsten Sinne das, was wir Charakter nennen, und seinem Charakter die volle Würde gegeben. Auch was wir im höchsten Sinne Handlung nennen, fällt unter den Gesichtspunkt der Sittlichkeit, daher der Mensch ohne sie wohl kaum eine Geschichte haben würde. Schon hieraus läßt sich ermessen, daß die von ihnen ins Leben gerufenen Erscheinungen und Verhältnisse auch von ästhetischer Bedeutung und zwar

von der höchsten ästhetischen Bedeutung sein müssen. Es ist um so weniger nötig, darauf näher einzugehen, als ganze Kunstzweige wesentlich diese Verhältnisse zum Gegenstande ihrer Darstellung machen, wie die religiöse, kirchliche und mythische Kunst. Auch werde ich sie in einem späteren Abschnitte noch zu berühren haben. Hier mag genügen, darauf hinzuweisen, daß sich unter ihrem Einflusse nicht nur das Gemeinwesen erst zu der höheren Form des Staates, sondern auch in oder neben dem Staate die Kirche als eine Macht in den mannigfaltigsten Gliederungen entwickelte. Auch diese Entwickelung vollzog sich in Wechselwirkung. Die Kirche kann sich des Staates, der Staat sich der Kirche zu bemächtigen suchen; sie können sich zu gemeinsamen Zwecken verbünden, einander aber auch feindlich entgegentreten, ja in offenen Kampf miteinander geraten. Beide streben danach, ihre Glieder von sich abhängig zu machen. Die Gesetzgebung des Staates, die von den Gesichtspunkten des Rechtes und der Zweckmäßigkeit ausgeht, fällt zwar nicht immer mit dem Gesetze der Sittlichkeit zusammen, sie wird sich aber um so kräftiger erweisen, je mehr es der Fall, weil sie das Sittlichkeitsgefühl und die Macht des Gewissens sonst abschwächt. Den Kämpfen des Staats und der Kirche, die die Geschichte der Menschheit durchziehen, laufen innere Spaltungen, Konflikte und Kämpfe zur Seite. Ihr Gegensatz tritt aber auch noch darin in die Erscheinung, daß die Religion sich über viele verschiedene Staaten ausbreiten und deren Glieder in sich vereinigen, der Staat seinerseits wieder verschiedene Religionen und religiöse Körperschaften in sich aufnehmen kann.

Es ist begreiflich, daß mit der Entwickelung dieser hauptsächlichsten Kulturformen eine Menge anderer, ihnen untergeordneter, eine Menge neuer Verhältnisse, Bedürfnisse und Zwecke ins Leben treten mußten; Zwecke, die sich mehr und mehr über die leiblich-sinnliche Sphäre erhoben und die Menschen in neuer Weise miteinander verbanden, doch auch wieder sonderten und trennten. Diesen gesonderten Stellungen der verschiedenen Stände, Rangstufen, Ämter, Berufe rc.

entsprachen auch neue Verschiedenheiten der Trachten, Wohnungen, Werkzeuge, Gerätschaften rc., Erscheinungen, die in ihrem Wechsel und in ihrer Fülle, sowie auch durch ihre historische Bedeutung notwendig von einem ganz neuen ästhetischen Werte sein mußten.

§ 27. Von den Kulturtätigkeiten des Menschen, ihren Erzeugnissen und den daraus hervorgehenden ästhetischen Verhältnissen.

Alle Tätigkeit beruht auf Bewegung, aber nicht alle Bewegung ist Tätigkeit. Selbst die beabsichtigte, selbst die zweckmäßige Bewegung ist es nicht immer. Die Tätigkeit ist etwas aus verschiedenen zweckmäßigen Bewegungen Zusammengesetztes, allein auch dies genügt zu ihrer Erklärung noch nicht. Das Tier hat solcher zusammengesetzter Bewegungen genug, wir sprechen ihm aber nur ein Tun, nicht aber Tätigkeit zu. Erst unter dem Einfluß der Kultur wird das Tun zur Tätigkeit. Nicht die Anwendung äußerer Hilfsmittel (der Werkzeuge) macht es dazu, denn es gibt Tätigkeiten, die deren niemals bedürfen, wie z. B. das Denken, sondern nur die Art der Zwecke, die weder in dem Tun selbst, noch in der eignen leiblich-sinnlichen Sphäre liegen, sondern darüber hinausgehen müssen. Daher rechnet man die Spiele, mögen sie auch noch so zusammengesetzt sein und das geistige Interesse noch so sehr in Anspruch nehmen, nicht zu den Tätigkeiten. Aus gleichem Grunde fallen viele unserer Verrichtungen, z. B. das Essen, Trinken, Gehen, nicht unter diesen Begriff. Sie können aber zum Teil zur Tätigkeit werden, wenn ein außer diesen Verrichtungen liegender Zweck damit erreicht werden soll. Obschon ich essen und trinken kann, um mich zu ernähren, also um ein außer der Tätigkeit liegendes Ergebnis zu erreichen, wird hierdurch das Essen und Trinken doch nicht zur Tätigkeit, sondern bleibt nur ein Tun, weil der Zweck hier nur in der eigenen sinnlich-leiblichen Sphäre liegt. Der Amme, welche ein Kind nährt, dem Reitknecht, der das Pferd seines Herrn zureitet, sprechen wir hierbei aber Tätigkeit zu, selbst noch dem Gehen des Botenläufers.

Die Tätigkeiten lassen sich einteilen nach der Verschiedenheit ihrer Zwecke, die bald mehr der geistig-sinnlichen, bald der rein geistigen Sphäre angehören, bald auf das äußere, bald auf das innere Leben des Menschen gerichtet sind. Sie lassen sich aber auch nach der Verschiedenheit der darin besonders hervortretenden Tätigkeitsweise des Geistes unterscheiden, da wir in einigen von ihnen mehr nur die in den technischen Fertigkeiten unter Einfluß des Willens wirksame verändernde (bewegende) Tätigkeit unter bald größerer, bald nur geringerer Beihilfe des Verstandes, in anderen dagegen mehr die auffassende Tätigkeit in der Wechselwirkung von Verstand und Vernunft, in noch anderen endlich die Phantasie in hervortretender Weise wirksam sehen. Diese durch die Verschiedenheit der Antriebe und Zwecke bestimmten mannigfaltigen Tätigkeiten bringen zwar, wie schon angedeutet, nicht immer unmittelbar das hervor, was wir Kulturerzeugnisse nennen, aber alle Kulturprodukte beruhen auf Tätigkeit. Daß die körperlichen Bewegungen hierdurch in ganz außerordentlicher Weise an Reichtum und charakteristischer Bedeutung gewinnen müssen, bedarf ebensowenig einer Ausführung, als daß die an ihnen, wie an ihren Erzeugnissen sich darbietenden, sowie die zwischen den letzteren und dem Menschen hervortretenden Verhältnisse vielfach von ästhetischer Bedeutung sind. Es genügt darauf hinzuweisen, daß auf jenen Tätigkeiten nicht nur aller Erwerb und Handel, sondern überhaupt alle Berufs- und Amtsausübungen, daß auf ihnen nicht nur Gewerbe, Handwerk, Technik, Maschinenwesen und Industrie, sondern auch Wissenschaften und Künste beruhen und die Kulturerzeugnisse des Menschen sowohl dessen eigene Erscheinung, durch Kleidung und Schmuck, als auch seine Umgebung in der mannigfaltigsten und seinen inneren, geistigen Bedürfnissen vielfach entsprechenden Weise verändern und umgestalten, ja ihn gewissermaßen aus der Natur in eine ganz neue, nur ihm eigene Welt versetzen. So abhängig der Mensch in all seiner Kulturtätigkeit von der Natur ist, so erscheint doch der Entwickelungsgang der durch sie hervorgerufenen Welt fast

unabhängig von dem ihren. Die historische Entwickelung der Kultur steht schon hierdurch in einem Gegensatze zu der Natur. Das historische Moment gibt aber den Kulturprodukten noch eine besondere Bedeutung, die von dem nachahmenden Künstler überall berücksichtigt werden muß, wo es, wie in der historischen Kunst, durch die charakteristische Angemessenheit gefordert wird. Die Verschiedenheit dieses historischen Moments bedingt aber selbst wieder Gegensätze, die von ästhetischer Bedeutung sein können. So ragen die Bauwerke verschiedenster Kulturepochen als ebensoviele Denkmale vergangener Zeiten, als ebensoviele bedeutungsvolle Gegensätze in das Leben der Gegenwart und in deren aus einer ganz anderen Anschauungs- und Empfindungsweise hervorgegangenen Werke herein.

Es würde zu weit führen, die verschiedenen Erscheinungen der Kulturtätigkeit des Menschen, wenn auch nur von allgemeineren Gesichtspunkten aus, hier in Betracht zu ziehen. Nur diejenige Seite glaube ich davon etwas näher ins Auge fassen zu sollen, die durch ein besonderes Phantasieinteresse bedingt ist. Denn, obgleich die Verhältnisse, die die Kunstwerke an sich selbst darbieten, hier noch nicht zu berücksichtigen sind, so werden sie doch schon deshalb nicht ganz übergangen werden können, weil nicht nur künstlerische Momente in fast alle Handwerke und Industriezweige eingingen und die Form und Gestalt auch ihrer Erzeugnisse beeinflußten, sondern, weil auch die Kunstwerke selbst, als bloße Gegenstände, wieder eine Menge neuer Verhältnisse bedingen, die als solche von ästhetischer Bedeutung sein können.

Die vorstellende Tätigkeit ist an aller Kulturtätigkeit beteiligt, sie kann dabei ebensowohl im Dienste anderer daran mitwirkender Tätigkeiten des Geistes stehen, als diese sich dienstbar machen. Zur Phantasie aber wird sie erst unter den idealen Antrieben des letzteren. Als Phantasie wird sie also auch nur bei denjenigen Tätigkeiten auftreten können, die mit auf derartigen Antrieben beruhen. Diesen Antrieben kann unter anderem ein Phantasiebedürfnis zu grunde liegen,

das ursprünglich immer nur entstanden sein wird durch ästhetische Wirkungen der Außenwelt, seine weiteren Anregungen und seine Nahrung aber von dem inneren Leben des Geistes und Gemütes empfängt. Aus diesem Bedürfnis mußte das Bestreben des Geistes entstehen, teils allen seinen Hervorbringungen eine auch ihm entsprechende Form zu geben, oder Dinge von einer nur ihm entsprechenden Form hervorzubringen. Der Schmuck ist vielleicht die erste Äußerung einer auf ein solches Bedürfnis gerichteten Tätigkeit. Sie fand hierzu in der Natur die einfachsten Mittel gleich fertig gegeben: Blumen, Federn, Felle rc. Eine derartige Befriedigung ging jedenfalls derjenigen voraus, die einer entsprechenden Umbildung der Naturgegenstände und der ganz anderen Zwecken dienenden Kulturerzeugnisse bedurfte. Wahrscheinlich begnügte man sich im letzten Falle mit einem nur anhängenden Schmuck, wie dieser ja überhaupt meist nur ein anhängendes künstlerisches Moment ist. Auch waren die Antriebe anfänglich gewiß keine rein ästhetischen. Eigenliebe, Selbstgefühl, Stolz flossen in diese mit ein, ja waren vielleicht hauptsächlichster Beweggrund. Der Schmuck erhielt durch diese persönliche Beziehung noch eine andere Bedeutung, er wurde zur Auszeichnung, d. i. zum Symbole derjenigen, die der Persönlichkeit zukam, die er schmückt, oder die man dieser doch beilegt. Es war aber nicht das einzige Motiv, das der Kunst eine symbolische Richtung gab. Ungleich reiner ging diese von der Religion und Pietät aus. Da es hierbei aber mehr darauf ankam, daß das Hervorgebrachte eine bestimmte Bedeutung hatte (was ja durch bloße Konvention schon erreicht werden konnte), als letztere zu voller sinnlicher Anschauung zu bringen, so wurde auf diesem Wege die Entwickelung des ästhetischen Momentes lange zurückgehalten. Nichtsdestoweniger haben sich vorzugsweise auf ihm die monumentale und kirchliche Kunst, sowie die nationalen Stile entwickelt. Doch hat die symbolische Kunst anderseits wieder die Neigung, ins Konventionelle, von dem sie ausging, zurückzufallen.

§ 28. Die Natur unter dem Einflusse der Kulturtätigkeit des Menschen und die hieraus entspringenden ästhetischen Verhältnisse.

Die Verhältnisse des Menschen zur Natur hängen zum großen Teile mit seiner Kulturtätigkeit zusammen, wie letztere jederzeit (sei es unmittelbar oder nur mittelbar) mit auf diesen Verhältnissen beruht. Er lernt die Natur als seine Wohltäterin, doch auch als seine Feindin kennen. Er findet sich auf sie zu seiner Selbsterhaltung verwiesen. Bietet sie ihm doch zum Teil ganz unmittelbar die Mittel zu seiner Ernährung an. Zum Teil muß er ihr diese aber auch erst mühselig abgewinnen, sie mit Gefahr seines Lebens von ihr erkämpfen. Selbst noch zu diesem Kampfe reicht sie ihm die Waffen, wie sie ihm die Mittel zur Abwehr ihrer mannigfaltigen Angriffe und zu all seiner Kulturtätigkeit darbietet. Zuletzt muß er ihr freilich erliegen. Mit seinem Tode zahlt er ihr alles zurück, was sie ihm etwa noch gelassen hätte. Er würde spurlos vergehen, wenn seine Kulturtätigkeit nicht einzelne sichtbare Merkmale seines Daseins hinterließe, die Erinnerung an ihn im Herzen und im Munde dankbarer Nachkommen, vielleicht selbst im Buche der Geschichte noch fortlebte und ein durch Überlieferung geheiligter Brauch die Stätte weihte, die seine Gebeine, seine Asche umschließt.

Der Mensch kann Genuß und Erholung in der bloßen Betrachtung der Natur, er kann Befriedigung und Vorteil in der Erkenntnis ihres inneren Zusammenhangs und ihrer Gesetze, er kann in ihr auch die Mittel zur Erreichung seiner geistigen wie seiner materiellen Zwecke suchen und finden.

Die Kulturtätigkeit des Menschen wird daher vor allem darauf gerichtet sein, die Natur diesen Zwecken mehr und mehr dienstbar zu machen. Sie wird dies auf verschiedene Weise erreichen können. Sie wird die Stoffe und Kräfte, soweit sie sich hierzu schon in ihr darbieten, einfach ergreifen oder diesen eine ihren Zwecken entsprechende Richtung und Verwendung, jenen eine ihnen entsprechende Form und Gestalt geben, sie wird hierzu ihre Stoffe in ganz neue Verbindungen bringen und neue Kräfte aus ihnen entbinden. Sie wird ferner die

Fortpflanzung und Ausbreitung, sowie die Entwickelung und Ausbildung einzelner Pflanzen und Tiere beeinflussen und ihren Zwecken anpassen, sie züchten und abrichten, neue Spielarten und Varietäten mit neuen Eigenschaften ins Leben rufen, die ohne ihre Zwischenkunft vielleicht niemals entstanden sein würden. Eine Fülle von Erscheinungen, die einem großen Teile der Erdoberfläche eine veränderte Gestalt geben, eine Fülle von Verhältnissen, deren ästhetische Bedeutung hier im einzelnen darzulegen der Raum nicht gestattet, gehen hieraus hervor, von denen ich nur auf diejenigen hinweisen will, die Ackerbau, Viehzucht und Landwirtschaft, die das Leben der Haustiere, der Fischfang, die Jagd, der Bau von Kanälen, Dämmen, Straßen, Eisenbahnen, Brücken und Tunneln, oder der Bergbau mit seinen Hochöfen, Hammerwerken und chemischen Fabriken ꝛc. darbieten, sowie auf den Gebrauch, den Dichter und Maler, besonders die letzteren im Jagd- und Tierstück, im Landschafts-, Genre- und Schlachtenbild von ihnen gemacht haben. Besonders ist es der Gegensatz von Natur und Kultur, der hier in den mannigfaltigsten Formen variiert wird, und unter anderm dem Stillleben, dem Blumen- und Tierstück einen besonderen Reiz verleihen kann. Doch auch das Verhältnis des Menschen als bloße Naturerscheinung zu anderen Erscheinungen dieser Art, oder im Gegensatze zu den Erscheinungen der höheren Kulturstufen und zu der Überfeinerung dieser letzteren ꝛc. bietet der nachahmenden Kunst willkommene Vorbilder dar.

§ 29. Von den Verhältnissen des Menschen zu seiner Gattung und ihrer ästhetischen Bedeutung.

Obwohl diese Verhältnisse im allgemeinen schon berührt werden mußten, so bedürfen sie doch noch einer nähern Ausführung. Indessen glaube ich diejenigen übergehen zu dürfen, die aus dem bloßen äußeren Zusammenleben, aus der zufälligen Situation oder Lage hervorgehen oder auf einem bloßen Tun und auf der Tätigkeit der Menschen beruhen, weil diese schon in dem mir hier gestatteten Umfange erörtert

worden sind. Ich will vielmehr mich nur darauf beschränken, das handelnde Leben des Menschen hier noch etwas mehr in Betracht zu ziehen.

Dem Tiere, dem wir schon keine Tätigkeit beimessen konnten, ist natürlich das handelnde Leben völlig verschlossen. Bliebe der Mensch ganz nur auf seine natürlichen Antriebe beschränkt, so würde er ebensowenig zur Handlung befähigt sein. Ihm entstehen aber nicht nur in seiner geistigen Sphäre ganz neue, eigenartige Antriebe, sondern die Kultur errichtet auch diesen Antrieben auf den verschiedenen Gebieten des geistigen Lebens bestimmte Richtmaße und Schranken: auf dem Gebiete des Gemüts durch die Sittlichkeit, auf dem der Vernunft durch die Gesetzmäßigkeit, auf dem des Verstandes durch die Zweckmäßigkeit, auf dem der geistigen Sinnlichkeit durch die Scham.

Der Mensch im Bewußtsein seiner geistigen Bestimmung strebt alles von sich abzuweisen, was ihn in die Sphäre der leiblich-sinnlichen Bedürfnisse niederzieht oder sich von dieser in die geistig-sinnliche eindrängt. Soweit ihm dieses nicht möglich, sucht er es wenigstens zu verhüllen.

Sittlichkeit und Scham haben durch Übereinkommen als Sitte in bezug auf Tracht, Lebens- und Umgangsweise bestimmte äußere Formen gewonnen, die sich überliefern lassen und in dieser Überlieferung durch Alter teils ehrwürdig geworden sind, teils von ihrer ursprünglichen Bedeutung allmählich verloren haben. In dem Maße, als sie zur leeren Form herabsanken, mußten sie dem Triebe nach Veränderung mehr und mehr Eingang verstatten und dem Einfluß des Zeitgeschmacks und der Mode erliegen. Die Sitte wird daher der Scham und der Sittlichkeit zuweilen selbst Hohn sprechen und die Begriffe beider verwirren und fälschen können, sowie der äußere Schein beider nicht selten geheimer Sitten- und Schamlosigkeit zum Deckmantel dient. Ein höherer Kulturstand wird also nicht immer mit einem erhöhten Schamgefühle verbunden sein müssen, wohl aber ist der Mangel daran stets ein Beweis, daß sie selbst eine falsche Richtung einschlug.

Die wahre Kultur entbindet sich wohl der falschen, nicht aber der wahren Scham. Umgekehrt kann schon auf den niedrigen Kulturstufen ein starkes Schamgefühl vorhanden sein, obschon die Sitten hier oft freier erscheinen und vieles unverhüllt lassen, was die höhere Kultur zu verbergen sucht. Die reine Natur aber mag, weil sie nichts von Scham weiß, vieles unverhüllt lassen, ohne doch an Reinheit einzubüßen.

Wenn die Sitte ursprünglich zwar etwas unmittelbar auf Scham und Sittlichkeit Beruhendes gewesen, später aber mehr und mehr etwas Überliefertes und Anerzogenes geworden ist, was mehr auf das Einzelne und Äußere als auf das Ganze und das Wesen des menschlichen Verhaltens gerichtet erscheint, so verstehen wir dagegen unter Bildung die folgerichtig entwickelte Angemessenheit der äußeren Erscheinung und des äußeren Verhaltens des Menschen mit seiner geistigen Bestimmung und mit der Entwickelungsstufe, die die menschliche Kultur im allgemeinen erreicht hat. Die Sitte geht von den Forderungen der Scham und der Sittlichkeit, die Bildung von den Forderungen der geistigen Bestimmung des Menschen aus. Sie sollte eigentlich die ganze geistige Sphäre des Menschen umfassen, ist aber meist auf die Seite des Verstandes und der Vernunft beschränkt. Im Gegensatze hierzu spricht man von einer Herzensbildung, die mehr die Gemütsseite zur Entwickelung bringt. Die Bildung fragt im allgemeinen weniger nach der Sittlichkeit einer Handlung, als, ob sie den Forderungen der geistigen Bestimmung des Menschen entspricht, d. i. ob sie edel ist. Das Edle würde ja ohnedies, wenn auch der Sitte, doch nicht der Sittlichkeit geradezu widersprechen. Die Bildung kann ebenfalls mehr die Form als das Wesen ins Auge fassen und infolge davon einseitige Richtungen einschlagen, daher wir seltener von Bildung, als von Anstand, guter Lebensart, vom Schliffe, Takte und guten Ton sprechen. Auch die Höflichkeit gehört noch hierher. Diese formale Bildung läuft zwar Gefahr, durch bloße Affektation des Geistigen in Überbildung, Geziertheit und Gespreiztheit zu fallen; sie kann sich aber anderseits auch geistig zu beleben

und zu durchdringen suchen und durch Eleganz, ja durch Grazie fesseln.

Sitte und Bildung bezwecken beide, die der leiblich-sinnlichen Sphäre entstammenden Antriebe und Begierden zu unterdrücken und zu verhüllen und die der geistig-sinnlichen Sphäre zu mäßigen, zu beherrschen und zu veredeln. Denn die Kultur des Menschen hat unter dem Einfluß der mit ihrer Entwickelung hervortretenden Verhältnisse und Ideen den aus der leiblich-sinnlichen Sphäre in die sinnlich-geistige Sphäre eintretenden Antrieben und Begierden wohl neue Formen gegeben, sie aber nicht zu unterdrücken vermocht, vielmehr eine Menge ganz neuer hervorgerufen, die selbst, wenn sie von überwiegend geistiger, ja sittlicher Natur sind, mit nicht minderer Heftigkeit auftreten, ja eine noch ungleich größere Macht und Dauer gewinnen, wobei Naturell und Temperament, d. i. also die Naturseite des Menschen, nicht ohne Einfluß sind.

Jede Empfindung von einer bestimmten Stärke kann nämlich zu einem Antriebe werden. Als Empfindung ist sie aber nur etwas Einzelnes, Vorübergehendes. Gewinnt sie Dauer oder die Macht, immer wieder aufs neue durch die Assoziation der Vorstellungen und Ideen hervorzutreten, so bezeichnet man sie gewöhnlich mit dem Namen des *Gefühls*. Tritt die Empfindung mit Heftigkeit im Bewußtsein hervor, so wird sie zum *Affekte*. In demselben Verhältnis wie der Affekt zur Empfindung steht die *Leidenschaft* zum Gefühl. Die Antriebe des Affekts und der Leidenschaft sind natürlich um vieles stärker als die der Empfindung und des Gefühls. Der Mensch kann seine Affekte und Leidenschaften ebensowohl beherrschen, als von ihnen beherrscht werden. Er kann im Kampfe mit ihnen obsiegen oder auch unterliegen. Wie jede Empfindung kann jedes Gefühl zur Leidenschaft werden. Wie rein aber auch die sittlichen und religiösen Empfindungen und Gefühle sein möchten, der Affekt und die Leidenschaft sind es nie ganz, weil ihre Stärke mit aus der Naturseite des Menschen entspringt. Könnte man aber aus der Leidenschaft

für eine Idee alles ausscheiden, was an ihr der leiblich-sinnlichen Sphäre angehört, so würde, wie ich urteile die Begeisterung übrig bleiben.

Obwohl dem Menschen von der Empfindungsseite die stärksten Antriebe zum Handeln kommen, so können sie ihm doch auch unmittelbar auf seiten der Vernunft und des Verstandes, wo er sich ja, wie wir wissen, mit den Begriffen und Ideen zugleich eine Welt ganz neuer, höherer Zwecke ausbildet, entstehen, was z. B. bei fast all seinen Kulturtätigkeiten der Fall ist. Handlungen können aber nicht nur sittlich oder unsittlich, schamhaft oder schamlos, sondern auch zweckmäßig oder unzweckmäßig, weise oder töricht sein.

Handlung kann sich mit Tätigkeit, Tätigkeit mit Handlung verbinden, doch sind beide noch wohl voneinander zu unterscheiden. Bei der Tätigkeit wird entweder der Antrieb nur durch den Zweck, oder umgekehrt der Zweck nur durch den Antrieb bestimmt. Bei der Handlung ist aber die Tätigkeit und ihr Zweck immer nur erst das Mittel, einen darüber noch hinausgehenden Zweck zu erreichen, dessen Antriebe aus einem persönlichen Verhältnisse entspringen. Eine bestimmte Arbeit verrichten, ist an sich nur Tätigkeit, diese wird aber zur Handlung, d. h. sie ist zugleich mit einer Handlung verbunden, falls diese Arbeit nur verrichtet wird, um einem anderen dadurch behilflich zu sein. Der Zweck der Handlung ist eben ein anderer als der der Tätigkeit und entspringt aus einem anderen Verhältnisse, das immer persönlicher Art ist.

Handlungen können ebensowohl aus Motiven der Sinnlichkeit, als aus solchen des Gemüts, des Verstandes oder der Vernunft entspringen und den Interessen des einen oder anderen dieser Gebiete, den Forderungen der Scham, der Sittlichkeit, der Religion oder des Gesetzes ꝛc. entsprechen oder zuwiderlaufen, sie können den Vorteil oder Nachteil anderer, die Verfolgung freundlicher oder feindlicher Absichten bezwecken. Und gleichwie die Handlungen aus einem inneren Widerspruche, einem Streit oder Kampf der Empfindungen, Antriebe, Pflichten ꝛc. hervorgehen können, so können auch

sie in äußere Widersprüche, Konflikte, Kämpfe mit anderen geraten und sich mit anderen zu ihrer Bekämpfung vereinigen, während diese Kämpfe sich darstellen können nicht nur als Kampf zwischen Tugend und Laster, zwischen sinnlichen und geistigen, sittlichen und unsittlichen Antrieben, Zwecken und Mächten, sondern auch als Kampf von Pflichten mit Pflichten, von Rechten mit Rechten.

Ich habe bisher das handelnde Leben des Menschen nur im einzelnen in Betracht gezogen. Dieselbe Kraft, dasselbe Streben des Geistes, die die einzelnen Erscheinungen des Bewußtseins, die wir als freie Objekte ansprechen, zu einer Außenwelt, die einzelnen inneren Vorgänge zu einer Innenwelt, die einzelnen Erkenntnisse zu einem einheitlich und logisch geordneten Wissen vereinigen, bringen auch die einzelnen Empfindungen, Gedanken, Entschlüsse, Handlungen ꝛc. des Menschen in einen einheitlichen Zusammenhang und zu einer Totalität im Bewußtsein, obschon es immer nur ein einzelnes ist und bleibt, was dieses sich jeweilig davon vorstellig machen kann. Es ist diese Einheit und Totalität, die wir in Hinsicht auf die Beziehungen, in denen der Einzelne zu anderen Menschen steht, dessen Gesinnung, in Hinsicht auf seine Handlungsweise aber dessen Charakter nennen. Gesinnung und Charakter entwickeln sich in Wechselwirkung mit der individuellen Lebensanschauung. Es ist nicht gleichgültig, ob der Mensch im Kausalzusammenhange des Geschehens, in dem die blinde Notwendigkeit herrscht und der sinnlose Zufall nur zu oft über Glück und Unglück entscheidet, schon allein sein Verhängnis oder nur erst die Mittel für ein höheres Walten erblickt. Es ist keineswegs gleichgültig, ob er sein Auge mehr auf die den logischen Forderungen der Vernunft widersprechenden oder diese befriedigenden Ergebnisse im Zusammentreffen verschiedener Kausalitätsreihen, ob er es vorzugsweise oder ausschließlich auf die Jammer und Elend, Leiden und Tod bewirkenden Fügungen des Zufalls oder auf diejenigen fallen läßt, die dem Menschen trotz seiner Verkehrtheit und Torheit zum Glücke ausschlagen. Freilich die heitere Seite

der Gegensätze, Widersprüche und Kämpfe des Lebens tritt zuletzt völlig gegen die ernste zurück. Was dieses dem Einzelnen an Freuden bringen wird, ist immer nur unbestimmt, Leiden und Tod aber sind ihm gewiß. Daß aber selbst sie wie jene Gegensätze und Kämpfe noch von ästhetischer Bedeutung sein können, beweisen uns alle nachahmenden Künste. Wenn, wie wir fanden, der Gegensatz überhaupt ein notwendiges Moment aller ästhetischen Wirkung ist, wenn die aufgelöste Dissonanz, der aufgelöste Widerspruch überhaupt eine Quelle höheren ästhetischen Genusses werden kann, so werden wir folgerichtig zu erwarten haben, daß auch die höhere Bedeutung der Gegensätze und Widersprüche die ästhetische Bedeutung und Befriedigung noch zu steigern im stande ist. Dies ist der Grund, warum selbst das Häßliche, Unsittliche, ja Gemeine, wie die komische und tragische Kunst ja beweisen, als ästhetisches Moment in die Entwickelung des Schönen eingehen kann, sobald es in dieser nur seine harmonische Auflösung findet.

§ 30. Von den ästhetischen Verhältnissen der sichtbaren Erscheinung.

Ein Teil der hierher gehörigen Verhältnisse hat bei der Betrachtung des Menschen vom Standpunkte der bloßen Natur schon vorausgenommen werden müssen. Die ganz auf Bewegung und auf geistige Tätigkeit bezogene menschliche Gestalt und Erscheinung konnte aber erst unter dem Einflusse der Kultur zu ihrer vollen Bedeutung gelangen, da diese nicht nur den geistigen Ausdruck beider steigert, sondern ihn auch mehr und mehr individualisiert. Dies mußte besonders in der Beweglichkeit und in den Bewegungen des Körpers und seiner Glieder zum Ausdruck gelangen. Denn die Bewegungen des Menschen sind nicht bloß auf Lageveränderung, nicht bloß auf die Erreichung bestimmter äußerer Zwecke gerichtet, sondern zum Teil auch noch darauf, das innere Leben des Geistes, seine Empfindungen, Gedanken, Strebungen, Leidenschaften, Absichten, Entschlüsse ꝛc. zum Ausdruck zu bringen. Dort erscheinen bald mehr, bald minder sämtliche

Glieder des Körpers ins Spiel gebracht, hier sind es vor allem und wesentlich die Bewegungen des Gesichts (das Mienenspiel), der Blick und Ausdruck des Auges und die Bewegungen der Hände, die dafür eintreten. Die Kultur, der es vor allem darum zu tun ist, das geistige Leben des Menschen zur Erscheinung zu bringen, verhüllte daher für gewöhnlich fast alle übrigen Glieder und suchte selbst in dieser Umhüllung, der Kleidung und Tracht, wennschon in anderer doch mannigfaltiger Weise jenen Zweck zu erreichen. Solange die bildende Kunst die körperliche Gestalt und Bewegung des Menschen zum hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellung machte, mußte sie ihn unter den Gesichtspunkt der bloßen Natur stellen und dem Nackten den Vorzug geben. Sobald sie ihn aber bekleidet darstellte, mußte dagegen sein geistiges Leben, sein geistiger Ausdruck zur Hauptsache werden. Der bekleidete Mensch ist aber nicht mehr der natürliche, nicht mehr der zeitlose Mensch, er ist nun der Mensch einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Volkes und Standes, einer bestimmten Kulturepoche, er ist mit einem Wort ein Kulturprodukt geworden. Die Plastik hat sich aus dieser Enge zwar wieder zu befreien und ihre Darstellungen auf einen freieren Standpunkt der Betrachtung zu heben gesucht, was sie um so mehr zu tun genötigt war, wenn der Gegenstand ihrer Darstellung erhaben über alle zeitlichen Verhältnisse erscheinen sollte. Das konventionelle Gewand, das sie wählte, trug aber nicht wenig dazu bei, daß diese Kunst selbst wiederholt ins Konventionelle fiel und ihre Anregungen statt in der Natur und im Leben nur in der Kunst selbst suchte.

Schon in der äußeren Erscheinung des Kulturmenschen tritt also der Gegensatz hervor, dem wir überhaupt erst auf diesem Gebiete begegnen, der Gegensatz zwischen Natur und Kultur, aus dem ihm ein unermeßlicher Reichtum der verschiedensten Formen von der mannigfaltigsten Bedeutung entspringt, der durch die Umgebung noch in außerordentlicher Weise gesteigert werden kann. Diese Umgebung kann aber

entweder aus Erscheinungen der früheren Gebiete, also der reinen Natur, oder aus Erscheinungen der Natur unter dem Einflusse der Kultur, sowie auch aus Erscheinungen dieser letzteren selbst oder endlich aus einer Verbindung beider bestehen.

Wir haben es hier zunächst aber nur mit der Form und Gestalt, der Stellung und Lage, sowie überhaupt mit der räumlichen Anordnung, mit den räumlichen Verhältnissen all dieser Erscheinungen zu tun. Obschon die Bewegungen des Menschen von der Kultur vielfach verhüllt werden, so sind sie unter ihrem Einfluß doch ungleich mannigfaltiger und durch die Beziehungen auf seine Umgebung und seine äußeren Zwecke ungleich bedeutender geworden, was auch von den aus ihnen hervorgehenden Lageverhältnissen gilt. Diese Bedeutung wächst mit den Verhältnissen des Menschen zu anderen. Das Situationsbild und zum Teil auch das Genrebild macht diese Verhältnisse zum hauptsächlichsten Gegenstande seiner Darstellung, doch kommen sie auch bei anderen Gattungen der Malerei und bei der Poesie in Betracht. Die Gegensätze des Vertikalen und Horizontalen, des Gezackten und Gebogenen, die Verhältnisse des Auf- und Niedersteigenden, sowie der perspektivischen Anordnung erhalten, hierdurch bedingt, eine ganz neue, charakteristische Bedeutung, die noch gehoben und gesteigert wird durch die Verhältnisse der Stimmung, die hier erst zu voller Bedeutung gelangt, wie diese ja immer nur etwas auf das geistige Leben des Menschen Bezogenes ist. Daher man von einer äußeren Stimmung nur sprechen kann, insofern eine äußere Situation dem entspricht, was wir im eigentlichen Sinne Stimmung nennen, und was immer ein Inneres, ein bestimmter Zustand des Bewußtseins ist, in den sich der Geist durch seine, einer bestimmten Lage entsprechenden Empfindungen versetzt findet. Da aber diese Zustände des Geistes auch selbst wieder in der Erscheinung des Menschen zum Ausdruck gelangen, so gewinnt hierdurch die Stimmung eine neue Bedeutung. Auch werden der Anschauung in den Kulturerscheinungen, die der Mensch hervorbringt und mit denen er

sich umgibt, ganz neue Verhältnisse der Stimmung erschlossen. Man denke z. B. der ergreifenden Eindrücke, die wir beim Eintritt in einen jener alten Dome durch das Zusammenwirken der Lichtbrechungen und der Luftperspektive empfangen.

Nicht minder reich und eigenartig sind noch insbesondere die Verhältnisse der Farbe, die durch die Kulturtätigkeit des Menschen hervorgerufen werden und die schon allein durch seine Kleidung eine bisher ungeahnte Mannigfaltigkeit und Bedeutung erlangen. Welche neue Quelle des Farbenreizes und der Farbenschönheit die Natur dem Menschen, besonders der kaukasischen Rasse, in der Beschaffenheit seiner Haut gegeben, ist früher schon angedeutet worden. So gering er auch hierin auf den ersten Blick gegen die Pflanzen- und Tierwelt ausgestattet erscheint, so übertreffen doch in der Tat die hierdurch an seiner körperlichen Erscheinung dargebotenen Farbenverhältnisse an Feinheit, Reiz und geistiger Bedeutung alles, was sich auf den früheren Gebieten beobachten ließ, wozu der Reiz der Form und Gestalt und der Zauber des darüber ausgegossenen Spiels von Schatten und Licht allerdings sehr viel beiträgt. Die Inkarnation ist schon allein ein unerschöpfliches Gebiet für die Malerei, auf dem sie besonders nach der Seite der Technik ihre höchsten Triumphe zum Teil mit gefeiert hat.

§ 31. Von den ästhetischen Verhältnissen des Tons.

Von einer ungleich höheren Bedeutung als auf allen früheren Kulturgebieten erscheinen hier die Verhältnisse des Tons. Sie gewinnen sie aber erst unter dem Einflusse der Kultur überhaupt und insbesondere unter dem des wichtigsten aller Kulturerzeugnisse, der Sprache. In der Sprache hat der Mensch von dem ihm von der Natur verliehenen, aber in seinem Organismus so verborgen liegenden Laut- und Tonmaterial, daß er es ihm erst mühevoll abgewinnen mußte, eine überaus sinnreiche und zweckmäßige Anwendung zu machen gewußt. Die Bedeutung der Sprache für die ganze Kulturentwickelung bedarf keiner weiteren Ausführung. Es genügt,

darauf hinzuweisen, daß es ohne sie kein Denken, daher auch keinen Austausch der Gedanken, keine Überlieferung, weder Religion noch Gesetze, weder Geschichte noch Wissenschaft oder Kunst, noch überhaupt irgend eine andere Kulturäußerung geben würde.

Auch ist es nicht zufällig, daß die Sprache gerade in dem Medium des Tons den herrschenden Ausdruck gefunden. Auf dem Gebiete des Gesichtssinns würde sie sich nie, weder als mimische noch als Zeichensprache, zu dem Reichtum haben entwickeln können, den unsere heutige Kultur zur Voraussetzung hat. Ich habe schon darauf hindeuten können, daß, wie groß auch immer die Bedeutung der Schriftsprache für unsere Kulturentwickelung ist, sie in ihrer gegenwärtigen Gestalt nicht nur durchaus auf der Lautsprache beruht, sondern auch auf diese zurückweist und als Sprache der Empfindung noch überdies einen bestimmten Teil gar nicht zum unmittelbaren Ausdruck zu bringen vermag. Nicht nur, daß Metrum, Rhythmus, Reim, Akzente, Alliteration, Vers- und Strophenbau immer nur einen Wert, eine Bedeutung für das Ohr, nicht für das Auge haben, geht auch ein bestimmter Teil der Betonungsverhältnisse überhaupt nicht in die Schriftsprache ein, weil er durch Zeichen nicht hinlänglich bestimmbar ist: hierzu gehören der Empfindungsakzent, der Rhythmus der Empfindung, die Klangfarbe, die Hebung und Senkung des Tons und das Tempo der Rede.

Man muß die rein geistige Bedeutung der Wörter als Begriffszeichen, und ihre Verbindungen in der Sprache von ihrer Erscheinungsform als Laute, Klänge und Töne unterscheiden, zumal diese Bedeutung keineswegs unmittelbar in die Erscheinung tritt, sondern nur konventionell ist. Daher verschiedene Völker denselben Begriff mit sehr verschiedenen Wortlauten bezeichnen und umgekehrt ein und derselbe Wortlaut in einer und derselben Sprache sehr verschiedene Bedeutung haben kann. Wie gering und unbestimmt übrigens der ästhetische Wert des Wortes als bloße Laut-, Klang- und Tonform ist, läßt sich beim Hören jeder fremden Sprache beobachten, sowie

umgekehrt, wie sehr diese gewinnen, sobald wir dessen Bedeutung als Begriffszeichen kennen gelernt haben. Es ist dies ein treffliches Beispiel, um anschaulich zu machen, wie sehr der ästhetische Wert einer Erscheinung abhängig ist von dem Begriffe, den wir von ihrer Bedeutung gewinnen. Obschon die Laut-, Klang- und Tonverhältnisse der Sprache zu unbedeutend sind, um allein schon durch sich selbst Wirkungen von entschieden ästhetischer Bedeutung hervorzubringen, so kann doch der Vortragende bald mehr Gewicht auf sie, bald auf den Sinn der Worte legen. Er kann sinnlose Wortfolgen mit einem Ausdrucke sprechen, der, wenn auch sicher nicht alle, so doch viele zu Tränen rührt, oder auch sinnreiche Worte mit einer Monotonie vortragen, die einschläfernd wirkt und den Sinn der Wortfolgen nicht klar und bedeutungsvoll hervortreten läßt.

Die ästhetische Bedeutung des einzelnen Worts ist immer gering, denn als bloßer Begriff kommt ihm eine solche nicht zu und als Laut wird sie um so geringer sein, je eingeschränkter und unreiner der Ton durch etwaige Mitlauter ist. Am geringsten ist sie bei den einsilbigen Wörtern, weil die mehrsilbigen eine gewisse ästhetische Bedeutung durch die sich in ihren Laut- und Tonverhältnissen darbietenden Gegensätze erlangen können. Auch tritt hier eine Verschiedenheit der Akzente, der Messung, ja selbst schon eine rhythmische Bewegung, wennschon in den einfachsten Formen, auf. Es ergibt sich hieraus, daß die ästhetischen Verhältnisse der Sprache hauptsächlich erst durch die Laut- und Wortverbindungen und an diesen hervortreten.

Wenn, wie ich früher schon darlegte, die ästhetische Bedeutung der wirklichen Gegenstände und ihrer Verhältnisse erst mit der Entwickelung der Begriffe und Ideen mehr und mehr erschlossen werden kann und auf einer Beziehung zu diesen beruht, so beruht umgekehrt ein Teil der ästhetischen Bedeutung der Sprache auf der Rückbeziehung der Begriffe auf die Erscheinungen der Wirklichkeit, von denen sie unmittelbar abgeleitet worden sind. Es taucht bei jedem Begriff dieser Art, meist freilich nur undeutlich, eine ihm

entsprechende sinnliche Vorstellung im Bewußtsein auf. Wenn man daher von der poetischen Sprache fordert, daß sie anschaulich sei, so meint man damit, daß sie sich vorzugsweise derartiger Begriffe zu ihren Darstellungen bedienen soll. Hierauf beruht auch die Bildlichkeit der poetischen Sprache, sowie der Gebrauch der Bilder, Vergleiche, Metaphern, der dafür freilich oft nur ein Notbehelf oder ein anhängender Schmuck ist und gegen die unmittelbare Bildlichkeit des Ausdrucks zurücksteht. Wenn aber auch nicht die äußere Gegenständlichkeit, so kann man doch in der Sprache die inneren Zustände und Vorgänge des Bewußtseins durch ihre Klang- und Tonverhältnisse zu unmittelbarer Darstellung bringen. Schon das einzelne Wort, ja ein bloßer Ausruf, kann hierdurch eine große ästhetische Bedeutung gewinnen, wobei jedoch die Stellung, die sie im Zusammenhange der Rede einnehmen, von wesentlichem Einflusse ist. Diese Klang- und Tonverhältnisse gehen nun aber nicht vollständig in die Schriftsprache ein. Die Empfindung kann zwar zum Teil schon in den bloßen Wortverbindungen der Sprache zum Ausdruck kommen, nicht aber vollständig. Es bleibt sogar von jedem Empfindungszustande ein Moment übrig, der nicht einmal in jenen Klang- und Tonverhältnissen zum Ausdruck gelangen kann, sondern erst in den sie begleitenden mimischen Bewegungen. Obschon diese auch für sich allein in Anwendung kommen können, so stehen sie doch meist in dem innigsten Zusammenhang mit jenen Klang- und Tonverhältnissen der Sprache, ja sie liegen diesen zum Teil schon zu grunde oder sind auch durch sie erst bedingt. Daher der Vorleser, obschon er von ihnen im ganzen absehen will, doch unwillkürlich nicht vollständig von ihnen absieht. Diese innige Verbindung der aus einem und demselben Empfindungszustande entspringenden, dem Gehörsinn zugewendeten Rede und des dem Gesichtssinn zugewendeten mimischen Ausdrucks, läßt schon allein auf die ungleich höhere ästhetische Bedeutung der Tonverhältnisse dieses Gebiets im Vergleich zu denen aller früheren Gebiete schließen.

Schon beim Sprechen kann also der Empfindungsausdruck die Laut- und Tonverhältnisse der Worte in einem bestimmten Umfange beeinflussen, er bleibt hierbei dem Sinn der Wortverbindungen und der konventionellen Lautform des einzelnen Worts aber untergeordnet. Besonders ist dies bei der Tonbildung maßgebend. Der Ton muß in den Wortlaut eingehen und findet in diesem seine Beschränkung, wenn er auch dessen Umfang etwas erweitern kann. Sobald aber einmal dieses Verhältnis zwischen Ton und Wortlaut erkannt worden war, lag der Gedanke einer Umkehrung nicht fern, bei der der Wortlaut nun in den Ton ein- und gewissermaßen auch untergehen sollte. Wohl mochte man bei diesen Versuchen nur zaghaft vorschreiten und sich im übrigen noch sehr an die Verhältnisse der gesprochenen Rede binden, allmählich aber mußte man sich doch davon teils zu gunsten einer selbständigen Behandlung des Empfindungsausdrucks, teils zu gunsten einer selbständigen Entwickelung der Tonverhältnisse mehr und mehr zu befreien suchen, was zu Verhältnissen führte, die ihre Grenze nicht mehr im Umfange der Laut- und Tonverhältnisse der gesprochenen Rede, sondern im Tonumfange der menschlichen Stimme haben.

Ich halte es in der Tat für viel wahrscheinlicher, daß sich der Gesang auf diese Weise, als in unmittelbarer Nachahmung des Gesanges der Vögel ausgebildet hat, in der wohl eher der Keim zur Entwickelung der Instrumentalmusik gelegen haben dürfte. Auch hier aber mögen die menschlichen Stimmorgane sich wohl als das erste Instrument dargeboten haben, insofern man den Mund zum Pfeifen benutzte und in Nachahmung des Vogelschnabels zuspitzte; bis man im Rohr das erste äußere Hilfsmittel fand. Auch wird es wohl nie zu bestimmen sein, welche Anfänge die früheren waren, ob die des Gesanges oder die der Instrumentalmusik. Hier und dort war die Aufgabe, durch Hervorbringung bestimmter Tonverhältnisse und ihre Verbindung zu abschließenden Tonfolgen einerseits bestimmten Empfindungen Ausdruck zu geben, anderseits bestimmte

Empfindungen hervorzurufen, wobei das eine oder das andere vorherrschen konnte.

Von diesen Formen selbst kann hier aber nur erst insofern die Rede sein, als sie, wenngleich ihnen schon ästhetische Antriebe zu grunde lagen, doch noch nicht in künstlerischer Absicht hervorgebracht wurden. Auch so sind sie wichtig genug, um sie im Verein mit den Laut-, Klang- und Tonverhältnissen der gesprochenen Rede von einer ästhetischen Bedeutung erscheinen zu lassen, die die der Tonverhältnisse aller früheren Gebiete unendlich übersteigt.

§ 32. Umfang der ästhetischen Wirkungen dieses Gebiets.

Wie die Erscheinungen der Wirklichkeit überhaupt nur für den Menschen eine ästhetische Bedeutung gewinnen können, weil er allein durch Entwickelung der Begriffe und Ideen sich eine nur ihm eigne, geistige Sphäre des Bewußtseins erschließt, auf die sich diese Bedeutung einzig bezieht, so tritt auch erst mit ihm und durch ihn diese geistige Sphäre in den mannigfaltigsten Formen, Verhältnissen und Beziehungen in die Erscheinung, teils in und an seiner Persönlichkeit, teils in seinem Tun und seinen Tätigkeiten, sowie in deren Erzeugnissen und endlich in seinen Handlungen. Und wie alles an der körperlichen Erscheinung des Menschen auf diese höhere Bestimmung, wie seine ganze Organisation auf Bewegung hinweist, auf Bewegung, deren Antriebe nicht bloß der leiblich-sinnlichen Sphäre des Bewußtseins, sondern auch der sinnlich-geistigen entstammen und deren Zwecke über das leiblich-sinnliche Bedürfnis oft weit hinaus weisen, so tritt auch jetzt erst der Gegensatz von Anmut und Würde auf. Nur der Mensch hat ein Lächeln, nur er erst zeigt den Ausdruck der Wehmut und Rührung. Wir lernten zwar auch auf den früheren Gebieten Formen des Erhabenen und des Lächerlichen kennen, aber erst hier gewinnen diese Formen eine umfassendere, eine höhere, ja ganz neue Bedeutung. Erst hier begegnen wir der Erhabenheit, der Dämonie des Geistes, erst hier kann von einer sittlichen Erhabenheit die Rede sein, erst hier tritt das

Tragische und das Komische auf, erst hier begegnen wir den Erscheinungen der Begeisterung und der Reflexion, der Ironie, dem Witz, der Satire, erst hier endlich erschließen sich die Gebiete der Architektur, der Musik, der Poesie in ihrer ungeahnten Herrlichkeit, mit ihren unerschöpflichen Zaubern.

Es ist eben eine neue Welt der Erscheinungen, die zu der Welt der früheren Gebiete hinzutritt, in der die früheren ästhetischen Verhältnisse und Formen zwar fortdauern, aber eine ganz neue Bedeutung gewinnen, weil hier der Mensch nicht so wie dort die Bedeutung seiner Ideen erst in die Erscheinungen hineinträgt, sondern weil hier Geist und Gemüt, Religion und Sittlichkeit, Gewissen und Schicksal, Tugend und Laster, Ideen, die die Natur, als solche, nicht kennt, unmittelbar selbst in die Erscheinung treten, indem sie die Tätigkeiten und Handlungen der Menschen bestimmen.

Dritter Abschnitt.

Von der künstlerischen Tätigkeit.

---

§ 33. Verhältnis des Kunstschönen zum Naturschönen. Antriebe der künstlerischen Tätigkeit.

Wir haben im vorigen Abschnitt gesehen, daß auch in der Natur das Schöne zu finden ist, worunter ich bis jetzt nur die ästhetischen Erscheinungen und Wirkungen im allgemeinen verstand, und auch von ihr ästhetische Wirkungen ausgehen können, sobald nur der Mensch die an ihr dargebotenen ästhetischen Erscheinungen und Verhältnisse als solche unterscheidet und auffaßt. Denn obschon alles, was wir schön nennen, sich nur auf die Erscheinung des Objekts bezieht und in ihr gegeben sein muß, so ist es doch nur für und gewissermaßen erst durch den Menschen da: durch dessen auffassende Tätigkeit, die es in Beziehung zu der geistigen Sphäre seines Bewußtseins und zu einem bestimmten Inhalt dieser Sphäre, den Begriffen und Ideen, bringt. Es ist daher nicht zu bezweifeln, daß das Schöne auf einer bestimmten Übereinstimmung der äußeren Erscheinung eines Gegenstands, die immer etwas Sinnliches ist, mit dem sie betrachtenden menschlichen Geiste beruht. Die Bedeutung des Schönen muß also darin liegen, daß in der sinnlichen Erscheinung etwas ihm Entsprechendes, Geistiges offenbar wird, dessen er sich eben nur auf diese Weise und in dieser Form bewußt werden kann, daher es von ihr nicht zu trennen ist, ohne zugleich an Bedeutung zu verlieren.

Das Schöne im Prozesse der Natur und der Wirklichkeit ist aber immer nur etwas Beiläufiges, Zufälliges. Es ist ebenso zufällig, ob es erkannt wird, wie es für das Bestehen oder Vergehen des Wirklichen gleichgültig ist, ob seine

Erscheinung ästhetische Wirkungen ausübt oder nicht. Denn diese Wirkungen, die, eben weil sie mit auf der Tätigkeit des Menschen beruhen, niemals ganz unmittelbare sind, lassen den Gegenstand selbst unberührt. Wogegen seine Erscheinung, d. i. also auch das Naturschöne, von seiner übrigen Wirkungsweise mit abhängig ist und dieses hierdurch in seinen Verhältnissen vielfach getrübt und gestört werden kann. Daher die ästhetischen Wirkungen der Natur meist unrein sind. Denn da der schöne Gegenstand als wirklicher, weil wirkender Gegenstand zugleich noch ganz andere als rein ästhetische Wirkungen auf das betrachtende Subjekt ausübt oder doch ausüben kann, so können und müssen diese wohl auch in seine Betrachtung einfließen. Wenn die Natur nichtsdestoweniger einzelne ästhetische Wirkungen darbietet, die von der Kunst nicht übertroffen werden können, ja mit denen diese überhaupt nicht zu wetteifern vermag, so kann doch das Gebiet der ästhetischen Erscheinungen durch die Wirkungsweise der bloßen Natur entfernt nicht erschöpft werden. Vielmehr wird die Bedeutung des Schönen, die, wie wir wissen, wesentlich darin liegt, daß sich in ihr etwas Geistiges offenbart, auch erst durch die Tätigkeit des menschlichen Geistes zu höchster Entwickelung gelangen. Es entspricht dieser Folgerung, daß das Naturschöne erst in der Erscheinung des Menschen seine höchste Bedeutung erreicht, doch bleibt diese auch hier von der Wirkungsweise dessen, was der Mensch sonst noch im ursächlichen Zusammenhange der Dinge ist, abhängig und diesem untergeordnet. Es ist dem Menschen aber möglich, das Schöne durch den Einfluß, den er auf den Kausalzusammenhang der Dinge erlangt, aus diesem Banne zu befreien, indem er es aus seinem eigenen Geiste heraus gestaltet und dessen eigenstes Wesen sich und anderen auf eine nur hierdurch mögliche Weise offenbart und hierdurch zugleich die Formen des Schönen ins Ungemessene erweitert.

Es ergibt sich hieraus, daß, wie wichtig auch für die nachahmenden Künste das Studium der Natur und die Beobachtung ihrer Gesetze ist, ihre bloße, wenn auch noch so vollkommene Nachahmung allein zu einem wahrhaften Kunstwerk

nicht ausreicht, in dem das Schöne keineswegs, wie es dies in der Natur jederzeit ist, etwas nur Zufälliges, noch, wie es meist darin ist, etwas Unreines sein darf. Es muß als ein Vorzug des Kunstschönen vor dem Naturschönen hervorgehoben werden, daß es eben nur ästhetische Wirkungen beabsichtigt und erzielt und diese ihm wesentlich sind, sowie daß es dem Betrachter dem Einfluß und Zwange der übrigen Wirkungen der Natur und Wirklichkeit enthebt und ihn sich dem ästhetischen Genusse frei, ungetrübt und ungestört hingeben läßt. Ein anderer ist, daß die Kunst, wenn auch nur in der Malerei und in der Plastik das, was in der Natur, immer nur etwas Beiläufiges und darum Vergängliches ist, dauernd festhalten kann, was selbst der Dichtkunst in ihren in der Zeit verlaufenden Darstellungen, in einem gewissen Umfange durch die Schriftsprache möglich ist.

Der Mensch würde aber wohl nie zur Entwickelung und Ausübung künstlerischer Tätigkeit gekommen sein, ohne die Antriebe, die er hierzu durch die Auffassung des Naturschönen empfing, ohne die Begriffe, die er von dessen Verhältnissen ableitete, ohne die Ideen, die er aus diesen Begriffen entwickelte. Wenn hier das Naturschöne die ursprünglichste Quelle der Kunsttätigkeit des Menschen ist, so ist sie es doch immer nur unter dessen eigener Mitwirkung. Auch blieb sie ihm nicht die einzige Quelle. Eine andere entsprang ihm unter ihrem Einfluß aus dem Phantasiebedürfnisse seines Geistes. Ich verstehe darunter die Antriebe, die man gewöhnlich mit dem Namen des Nachahmungs- und des Spieltriebs bezeichnet hat, von denen der erste, indem er nach bestimmten Vorbildern der Natur gestaltet, zu den nachahmenden Künsten, der andere, der sich von diesen Vorbildern nur gewisse Verhältnisse ableitet und diese selbständig weiter entwickelt, zu den frei erfindenden und gestaltenden Künsten geführt hat. Hier und dort finden wir aber, wenn auch in verschiedenen Verhältnissen, beide Momente tätig. Denn da die Werke der Kunst selbst wieder zu einem Gegenstande der Nachahmung gemacht werden können, so werden wir letzterer in bald

größerem, bald geringerem Umfange auch auf seiten der frei erfindenden und gestaltenden Künste zu begegnen haben, und da anderseits weder die bloße Nachahmung, noch die bloß willkürliche Entwickelung von Verhältnissen zur Kunst führen würde, sondern hierzu noch nötig ist, daß sie dem Leben und den Forderungen des Geistes, seinen Empfindungen, Ideen und Zwecken in einer bestimmten Weise entsprechen und diese also mit zur Darstellung bringen, so wird auch in die Nachahmung, selbst wo sie der vornehmste Zweck ist, noch ein Moment freier Gestaltung mit eingehen müssen. Das innere Erlebnis ist aber immer die mächtigste, fruchtbarste Quelle dafür. Nur was im Geiste lebendig geworden, wird er auch lebensvoll darstellen, nur hierin wird etwas zur Erscheinung kommen können, was für andere und in gewissem Sinne auch für ihn selbst eine neue geistige Offenbarung ist.

Wogegen es irrtümlich ist, daß der Künstler das, was er darstellt, auch äußerlich erlebt haben müsse. Eine Forderung, die seit Goethe viele wenigstens an den Dichter stellen zu sollen glauben, und die sich in der Tat fast nur an ihn und selbst an ihn nur in dem eingeschränktesten Sinne würde stellen lassen. Auch hat diese Forderung einen ungleich geringeren Inhalt, als jene. Denn von dem, was der Mensch in äußerer Wirklichkeit erlebt, würde er innerlich immer nur sehr weniges von dem erleben können, was er dichterisch darzustellen hat. In Wirklichkeit erlebt der Mensch in der Regel alles nur nach seiner eigenen Lage, nach seiner eigenen individuellen Natur. Dem Dichter ist aber nicht selten die Aufgabe gestellt, sich in die Lage, in die individuelle Natur der verschiedensten Menschen zugleich zu versetzen und sie dabei doch noch von dem eignen dichterischen Gesichtspunkte aus in Betracht zu ziehen und unter diesem erscheinen zu lassen. Wenn Goethe vieles dargestellt hat, was er in Wirklichkeit an sich selbst erlebte, so stellte er doch nicht nur dieses noch anders dar, als er es wirklich erlebte, sondern zugleich vieles, was er damals überhaupt nicht oder doch nicht so an sich selbst erleben konnte. Der Dichter muß eben die Fähigkeit haben,

alles zu erleben, was er sieht oder was er darzustellen beabsichtigt, auch wenn es ihn sonst in Wirklichkeit nicht weiter berührt. Nur dadurch kann es für ihn die zur Darstellung nötige Bedeutung erlangen. Nur ein solches Erlebnis kann ihm zu einer Quelle lebensvoller Entwickelung werden. Nicht selten wird es aber auch einen Inhalt des Bewußtseins geben, von dem der Mensch eine äußere Vorstellung, eine äußere Anschauung gewinnen möchte, und den er doch nicht vollkommen zur Anschauung bringen kann. Gleichwohl liegen hier die Keime und Anfänge zweier der wichtigsten Richtungen, die die Kunsttätigkeit in ihrer Entwickelung eingeschlagen, die der symbolischen und die der allegorischen Darstellungsweise, auf die ich jedoch erst später näher eingehen kann.

§ 34. Die künstlerische Subjektivität. Künstlerische Phantasie und künstlerische Technik. Künstlerische Sinnlichkeit, künstlerischer Verstand, künstlerische Begeisterung und Reflexion.

Das Schöne, das immer nur in der Anschauung und mit durch die Tätigkeit des Anschauenden da ist, muß deshalb auch immer auf einem Verhältnisse des Anschauenden, dem Subjekte der Anschauung, und dem schönen Gegenstande, ihrem Objekte, beruhen. Die diesem letzteren in der Anschauung zugewendete Seite des Geistes pflegen wir nun als dessen Subjektivität zu bezeichnen, gleichviel ob er sich dabei empfangend oder darstellend verhält.

Obgleich der Geist im Auffassen der ihm hierzu dargebotenen Objekte allmählich eine Fertigkeit gewinnt, die den Schein erzeugt, als ob die ästhetische Wirkung ganz unmittelbar wäre, so mußte doch, wie wir gesehen, diese Fertigkeit erst erworben werden. Schon deshalb sind die Wirkungen, die die ästhetischen Erscheinungen ausüben, nicht bei allen Menschen die gleichen. Wir begegnen nicht wenigen, die äußerst empfänglich zu sein scheinen für die Wirkungen des Naturschönen, nicht aber für die der Kunst oder doch nur für die einzelner Künste. Wir finden andere, die diese Empfänglichkeit zu haben scheinen,

in Wahrheit aber doch etwas ganz anderes als ästhetische Wirkungen darin suchen und finden.

Die Verschiedenheit der ästhetischen Wirkungen beruht aber nicht nur auf der Verschiedenheit der dabei nötigen Tätigkeit des Betrachtenden, sondern, wie diese selbst, auf der individuellen Verschiedenheit der Subjektivität seines Geistes. Sie hat ihren Grund teils in der verschiedenen Beanlagung für die verschiedenen Gebiete der geistigen Sphäre, die wir auf seiten ihres Empfindungslebens als Sinnlichkeit und Gemüt, auf der tätigen Seite des Geistes als Verstand und Vernunft unterschieden, teils aber auch in ihrer verschiedenen Ausbildung. Es ist leicht einzusehen, daß die hieraus entspringende Einseitigkeit den Menschen geschickter erscheinen lassen wird für die Auffassung der einen oder der anderen Art von Verhältnissen, sowie empfänglicher für Eindrücke der einen oder anderen Art von Erscheinungen.

Nicht minder wichtig als für Auffassung und Wirkung der ästhetischen Erscheinungen ist aber diese Verschiedenheit für die künstlerische Tätigkeit selbst, die keineswegs eine einfache, sondern eine so zusammengesetzte ist, daß alle Tätigkeitsweisen des Geistes auf das mannigfaltigste an ihr beteiligt sind. Wir unterscheiden aber an aller künstlerischen Tätigkeit die *innerlich gestaltende* von der nach außen hin *ausführenden* Seite. Dort hat die Phantasie (geistige Konzeption), hier diejenige Tätigkeitsweise die hervortretende Rolle, die ich als die verändernde bezeichnet habe, und die sich immer in der Form körperlicher Bewegung (künstlerische Technik) vollzieht. Doch sind auch die übrigen geistigen Tätigkeitsweisen, der Wille und die auffassende Tätigkeit, Verstand und Vernunft, immer daran mit beteiligt und jede kann in dem verwickelten Prozesse des künstlerischen Schaffens die Führung übernehmen. Wogegen die Antriebe zur künstlerischen Tätigkeit teils von den, durch die letztgenannten beiden Tätigkeiten abgeleiteten und entwickelten Begriffen, Ideen und Zwecken, teils von den Empfindungen der Sinnlichkeit und des Gemüts ausgehen können. Wir haben also bei aller

künstlerischen Tätigkeit außer der gestaltenden künstlerischen Phantasie und der ausführenden technischen Fertigkeit noch die künstlerische Sinnlichkeit und den künstlerischen Verstand, die künstlerische Begeisterung und die künstlerische Reflexion als mitwirkende Faktoren zu unterscheiden, von denen die beiden ersten vorzugsweise an der künstlerischen Technik, die der Gemütssphäre entsprechende Begeisterung und die der Vernunftsphäre entsprechende Reflexion dagegen vorzugsweise an der inneren künstlerischen Gestaltung teilnehmen, was aber keineswegs ausschließt, daß diese und jene einander auch noch wechselseitig beeinflussen und bestimmen, sowie daß jedes einzelne dieser verschiedenen Momente, die anderen mehr oder weniger beherrschend, hervortreten kann, wie wir dies an den Werken verschiedener Künstler beobachten, bei denen bald die künstlerische Sinnlichkeit, bald der künstlerische Verstand, die künstlerische Begeisterung oder die künstlerische Reflexion überwiegt.

Die Meinung, daß alle wahren Antriebe zur künstlerischen Tätigkeit nur von der Begeisterung ausgehen können, ist jedenfalls zu weitgehend, obschon in der Tat in ihr die mächtigsten Antriebe dazu liegen. Diese Meinung hat zur Folge gehabt, daß viele die Reflexion sogar für ein schlechthin unkünstlerisches Moment in der künstlerischen Tätigkeit, ja beide füreinander geradezu ausschließende Gegensätze ansahen. So wahr es aber auch ist, daß diejenigen Werke, bei denen die Reflexion ganz überwiegt, meist kalt berühren, so ist doch nicht weniger gewiß, daß nur erst in dem harmonischen Zusammenwirken all jener Faktoren das Höchste der Kunst erreicht wird. Die bloße Begeisterung ohne die besonnene Führung und Mäßigung, ohne die tiefe Geistesarbeit der Reflexion, wird nur zu leicht des nötigen Maßes, der Richtigkeit und Tiefe der Motivierung, der allseitigen Beobachtung der Gesetze der Naturwahrheit ꝛc. entbehren. Auch läuft bei dem einseitigen Vorherrschen dieses wie überhaupt jedes einzelnen dieser Momente die künstlerische Tätigkeit leichter Gefahr, andere als ästhetische Antriebe und Zwecke mit in sich aufzunehmen. Der künstlerischen Sinnlichkeit

ist es vor allem um den sinnlichen Reiz der Darstellung, dem Verstand um die Zweckmäßigkeit im einzelnen, der Reflexion um die harmonische und folgerichtige Gliederung und Verbindung des Mannigfaltigen zu einem harmonischen Ganzen, der Begeisterung um den Schwung und den hinreißenden Ausdruck idealer Empfindung zu tun.

Da die künstlerische Tätigkeit in jedem Fall aus der Subjektivität des Künstlers hervorgeht und daher auch in bestimmter Weise mit in das Kunstwerk eingehen muß und zwar sowohl was die Konzeption und innere Gestaltung, als was die äußere Ausführung, die Technik, betrifft, so fragt es sich, ob und inwieweit sie dessen ästhetische Wirkungen benachteiligt oder fördert. Nicht selten werden die Künstler nach dem größeren oder geringeren Maß ihrer Objektivität oder Subjektivität unterschieden, wobei diese gegen jene herabgesetzt wird. Wir finden aber dagegen auch wieder, daß gerade bei den größten Künstlern beide Momente in gleichbedeutendem Maße vorhanden sind, mithin das eine das andere nicht notwendig ausschließt. Vielmehr wird die Subjektivität des Künstlers immer der Träger des künstlerischen Objekts sein, eben darum aber auch ganz und rein in dessen Darstellung aufgehen müssen. Nur wo dies nicht der Fall, nur wo sie in einer, dem allgemeinen oder dem besonderen Zwecke dieser letzteren widersprechenden oder in absichtlicher Weise daraus hervortritt, erscheint die Subjektivität des Künstlers als ein störendes Moment, doch nur, weil sie hier selbst teils unkünstlerisch *ist*, teils doch so *verfährt*.

Das Verhältnis der Subjektivität des Künstlers zu seinem Objekte kann aber, selbst bei einer durchaus künstlerischen Behandlung, ein verschiedenes sein. Denn die Kunst kann sich entweder die Aufgabe stellen, ihr Objekt rein nur um seiner selbst oder auch um der Bedeutung willen, die es für den darstellenden Künstler in der Anschauung hat, zur Darstellung zu bringen. Natürlich wird in Darstellungen der letzten Art das subjektive Moment bedeutender sein, ohne doch deshalb aus dem Objekte als besonderes Moment hervortreten zu

müssen. Es gibt Künste, die sich der einen oder der anderen dieser beiden Darstellungsweisen besonders günstig erweisen, es gibt andere, in denen diese Verschiedenheit einen berechtigten Gegensatz der Richtungen bestimmt, und anderseits lehrt die Entwickelungsgeschichte der Kunst, daß die Kunstrichtung ganzer Zeiten und Völker überwiegend den Charakter einer dieser beiden Richtungen haben kann, daher auch besonders zur Ausbildung derjenigen Künste befähigt erscheint, die in dieser Richtung liegen. In einem solchen Gegensatze steht z. B. die auf größtmögliche Objektivität der Darstellung dringende Kunst der Griechen, bei denen daher Plastik und Epik zu höchster Vollendung kamen und die Darstellungsweise aller anderen Künste beeinflußten, selbst noch die Architektur und Musik — zu der romantischen Kunst (nicht zu verwechseln mit den erst später auftauchenden romantischen Schulen) der neueren Völker, bei denen das subjektive Moment einen größeren Einfluß, eine größere Bedeutung erlangte und die Darstellung eine mehr stimmungsvolle wurde. Daher hier vor allem Malerei, Lyrik und Musik zu höchster Blüte gedeihen und die übrigen Künste beeinflussen mußten. Selbst bei den neueren Völkern findet sich aber dieser Gegensatz, wenn auch abgeschwächt, wieder, insofern die romanischen Völker, vermöge einer größeren Geistesverwandtschaft, sich für die erneuten Einwirkungen der griechisch-römischen Kunst und Literatur lange ungleich empfänglicher zeigten, als die germanischen Völker.

Doch nicht nur in der Kunst ganzer Zeiten und Völker, auch in der Kunsttätigkeit derselben Zeiten und Völker begegnen wir diesem Gegensatze wieder.

Das das Eingehen des subjektiven Moments in das Kunstwerk der ästhetischen Wirkung nicht unter allen Umständen widerstrebend ist, sondern dieser auch förderlich werden kann, läßt sich schon deshalb erwarten, weil alle ästhetische Bedeutung auf etwas Geistigem beruht, das hier einzig in Frage kommende subjektive Moment aber ebenfalls immer nur geistigen Ursprungs sein durfte. Es handelt sich also lediglich darum,

daß dieses subjektive Moment der allgemeinen, sowie der besonderen ästhetischen Bedeutung eines Kunstwerks entspricht, in welchem Falle es diese letztere aber notwendig steigern muß. Diese fördernden Wirkungen lassen sich nicht nur in der Entwickelung und Erweiterung, die die Kunst bei den neueren Völkern erfahren, sondern auch in den Werken ihrer bedeutendsten Künstler, wie Raffael, Rubens, Rembrandt, Shakespeare, Goethe u. a., beobachten.

§ 35. Künstlerische Individualität. Bedeutung des individuellen Moments in der Kunst und im Kunstwerk. Talent und Genie. Virtuosität und Virtuosentum.

Von der künstlerischen Subjektivität ist die künstlerische Individualität noch wohl zu unterscheiden. Erstere umfaßt nur ein bestimmtes Verhältnis der letzteren, das zwar von dieser bestimmt wird, hier aber bis jetzt nur in seiner allgemeinsten Bedeutung in Betracht gezogen wurde. Da, wie wir gesehen, die Erscheinungen der Natur in dem Maße an ästhetischer Bedeutung gewinnen, als sie an individueller Bedeutung zunehmen, und ihren Höhepunkt da erreichen, wo die Individualität als eine ihrer selbst bewußte, sich frei bestimmende erschien, so ist auch im voraus anzunehmen, daß das durch die subjektive Tätigkeit des Künstlers in das Kunstwerk eingehende individuelle Moment diesem nicht unter allen Umständen schädlich sein wird, sondern dessen ästhetische Bedeutung wohl auch erhöhen kann. Wie ich im vorigen Paragraphen hervorheben konnte, gelangt im Schönen nicht nur immer etwas Geistiges überhaupt, sondern in solcher Weise zur Erscheinung, wie es dem betrachtenden Geiste nur hier offenbar werden kann. Nun bietet sich aber gerade das individuelle Moment als vorzügliches Mittel an, um dem Gebiete der Schönheit hierin eine unerschöpfliche Weiterentwickelung zu sichern. Nur weil das individuelle Moment ein wesentliches Moment in aller Kunst ist, wird diese sich niemals erschöpfen. Doch freilich, auch hier tritt wieder die einschränkende Forderung hinzu, daß dieses Moment ein

wahrhaft künstlerisches sein und aus einer bedeutenden Individualität hervorgehen muß. Beides wird dadurch bestätigt, daß wir die ästhetische Bedeutung, die wir einem Kunstwerke beimessen, immer auf die Individualität des Künstlers zurückführen, der es hervorbrachte, daß wir von der Kunst eines Phidias, Raffael, Michel Angelo, Schiller und Goethe immer nur in dem Sinne sprechen, als ob eben nur sie, kraft ihrer Individualität, fähig gewesen seien, diese oder solche Werke zu schaffen. Wie überhaupt jeder epochemachende Fortschritt nur von dem Einzelnen und von dessen individueller Bedeutung ausgeht, so auch in der Kunst. Es ist immer das Genie, welches eine zögernde Entwickelung plötzlich zu überraschender Blüte bringt, oder ganz ungeahnt, bahnbrechend, neue Aussichten eröffnet, neue Gesetze in sich aufstellt. Das Talent kann und wird zwar auch meist einen individuellen Charakter haben, das individuelle Moment ist ihm aber doch nicht so wesentlich. Es hat zu allen Zeiten ähnliche Talente gegeben, das Genie ist in dem, was es ausmacht, aber immer nur einzig. Man kann viele Talente in sich vereinigen, aber immer nur ein Genie sein. Das Genie gibt Gesetze, das Talent aber empfängt sie. Dieses kann das, was das Genie geschaffen, wohl nachbilden und weiter entwickeln, es in der Ausführung des einzelnen auch übertreffen, es vermag aber selbst nichts ihm zu Vergleichendes hervorzubringen. Die Behauptung, daß auch das Genie nichts erfinden könne, läuft auf einen Wortstreit hinaus. Erfinden heißt nicht Erschaffen und Finden ist vom Erfinden ebenso verschieden, wie dieses vom Erschaffen. Das Finden ist etwas Zufälliges, das Erfinden dagegen immer etwas auf einen Zweck Gerichtetes, dem es entspricht. Das Genie hat es wesentlich mit der Konzeption und inneren Gestaltung des Kunstwerks, das Talent überwiegend mit dessen Technik zu tun. Das Genie faßt die Totalität einer Kunst, eines Kunstwerks ins Auge, das Talent begnügt sich mit der Ausbildung einer bestimmten Seite davon. Dies schließt keineswegs aus, daß ein Mann von Talent das Ganze seiner

Kunst nicht gleichfalls ins Auge zu fassen vermöge, doch geschieht es dann niemals auf Grund seines Talents, sondern auf Grund seines künstlerischen Charakters. Das Genie mag noch mehr, als das Talent, auf natürlicher Anlage beruhen. Es ist aber unrichtig, daß es ganz nur auf dieser beruhe und, wie wohl behauptet wird, immer nur unbewußt oder nur aus dem dunklen Drange der Begeisterung schaffe.

Es wird hier vielleicht am Orte sein, einige Worte über das Unbewußte des künstlerischen Schaffens überhaupt zu sagen. Wir wissen, daß die Antriebe zur Tätigkeit zum Teil aus dem Dunkel der Empfindung hervortreten und von den verschiedenen Tätigkeitsweisen der Seele die vorstellende Tätigkeit an sich selbst nie ins Bewußtsein fällt. Da aber die künstlerische Tätigkeit teils auf Antrieben beruht, die der Empfindung entstammen und, wenn auch nicht allein, so doch vor allem mit auf der nie ins Bewußtsein fallenden vorstellenden Tätigkeit, sowie auf denjenigen, ebenfalls nicht ins Bewußtsein fallenden Beziehungen beruht, deren Erfolg die Reproduktion und Assoziation der Vorstellungen ist, so muß es in aller künstlerischen Tätigkeit Momente des Unbewußten geben und zwar in um so stärker hervortretender Weise, je mehr sie unter den Antrieben der Begeisterung steht und der Anteil der Tätigkeit des Verstandes und der Reflexion dagegen zurücktritt. Ganz können diese letzteren freilich nicht daran unbeteiligt bleiben, am wenigsten bei dem Werke eines Genies. Denn wennschon dieses sich gerade durch die Stärke der idealen Antriebe und die Kraft und Eigentümlichkeit der Assoziation der Vorstellungen auszeichnet, so setzt es doch zugleich eine kaum minder hohe Entwickelung der Kräfte des Verstandes und der Vernunft voraus, nur daß eben der ihm eigene außergewöhnliche Grad dieser Entwickelung seiner Tätigkeit eine Fertigkeit verleiht, die das Verfahren beider Vermögen, das sonst den Strom der Begeisterung und der Ideenassoziation wohl zuweilen hemmt, hier aber nur fördert, zu einem so abgekürzten macht, daß es sich der Beobachtung völlig entzieht. Das Genie, das ohne die dazu nötigen natürlichen

Anlagen sich niemals entwickeln kann, ist doch anderseits wieder etwas in einem bestimmten Umfange Erworbenes. Es fordert in jedem Falle eine Entwickelung, wenn diese sich auch im einzelnen Falle mit wunderbarer Leichtigkeit, ja spielend, vollzieht, daher es sich meist durch eine außergewöhnliche Frühreife kennzeichnet. Doch finden wir auch, daß diese Frühreife nicht selten etwas Täuschendes hat, daß nicht alle Wunderkinder das, was sie anfangs versprechen, später auch halten. Sowie anderseits das Genie zuweilen erst verhältnismäßig spät zur Entwickelung kommt. So entwickelte sich das Genie eines Goethe nur unter fortgesetzter geistiger Arbeit zu der harmonischen Allseitigkeit, durch die es in der Geschichte der Menschheit fast einzig dasteht, wogegen das durch seine Frühreife und durch die Fülle der Anlagen ungleich blendendere Genie eines Lope vielleicht nur deshalb nicht zu einer ähnlichen Entwickelung kam, weil dieser, ihm allzusehr vertrauend, jene geistige Arbeit verschmähte.

Es hängt mit diesen Verhältnissen zusammen, daß man im Gegensatze zu dem auf folgerichtigem Wege entwickelten Genie von einem Naturgenie spricht. Die damit verbundene unbedingte Hingabe an die natürlichen Anlagen führt dann nicht selten zu kraftgenialischer Äußerung davon. Es ist vorzugsweise diese Kraftgenialität, die des Gesetzes und der Regel spottet. Das wahre Genie spottet wohl der Regelmäßigkeit, es achtet und ehrt aber die Gesetzmäßigkeit. Wenn, wie man sagt, das Genie sich selbst das Gesetz gibt, so wird es dies doch immer nur insoweit tun und tun dürfen, als es ein niederes Gesetz in ein höheres aufhebt, das sich ihm möglicherweise erst in seiner Individualität offenbart, da, wie wir gesehen, die größere Bedeutung der Individualität ein höheres ästhetisches Gesetz mit sich bringen kann. Auch das sogenannte fragmentarische Genie oder Talent ist ein Beweis, das die bloßen Anlagen weder das eine, noch das andere ausmachen, da man mit diesem Namen nichts andres bezeichnen will, als die mangelhafte oder doch unvollkommene Ausbildung der zu diesem oder jenem gegebenen natürlichen Anlagen.

Von dem Genie und dem Talente ist, worauf ich schon einmal hindeuten konnte, der künstlerische Charakter zu unterscheiden, da das Genie zwar meist, doch nicht immer mit künstlerischem Charakter, dieser letztere aber sehr häufig nicht mit Genie, ja selbst nicht einmal mit großem Talent verbunden ist, das Talent aber endlich nicht selten des künstlerischen Charakters völlig ermangelt. Dem künstlerischen Charakter ist es immer um die folgerichtige Entwickelung der künstlerischen Anlagen, um das konsequente Verfolgen des allgemeinen Zwecks der Kunst, wie des besonderen des einzelnen Kunstwerks zu tun, mögen nun jene Anlagen größer oder geringer sein, möge er diese Zwecke weiter oder enger, höher oder niedriger gefaßt haben. Die Folgerichtigkeit gibt dem künstlerischen Charakter eine bestimmte Zuverlässigkeit, die aber bei großer Beschränktheit und Einseitigkeit trotz aller Ehrenhaftigkeit zur Pedanterie ausarten, ja Konflikte und Hemmungen in der allgemeinen Kunstentwickelung herbeiführen kann.

Die Virtuosität, die, obschon sie es ihrer Natur nach mit der Technik zu tun hat, doch mit Genie verbunden sein kann, beruht als solche sowohl auf Talent, wie auf künstlerischem Charakter. Sie ist an sich selbst zwar stets etwas Gutes, nur kann sie leicht an Charakter verlieren, insofern sie sich auf das Einzelne und Äußerliche wirft. Bedenklicher aber noch ist es, wenn sie zur Hauptsache der künstlerischen Tätigkeit gemacht wird, der es dann weniger um das Kunstwerk, als um die Darlegung des individuellen Talents und der technischen Fertigkeit des Künstlers zu tun ist. Dessen Individualität und Subjektivität tritt dann in bald mehr, bald minder unkünstlerischer Weise hervor, besonders bei denjenigen Künsten, bei denen das Kunstwerk ganz an die künstlerische Tätigkeit, also auch an die Persönlichkeit des Künstlers gebunden bleibt, wogegen in den bildenden Künsten die Virtuosität sich niemals in dem Grade geltend machen kann, daß man das Kunstwerk mit dem Künstler zu verwechseln vermöchte. Wie viel näher dort die Gefahr und der Reiz dazu liegt, geht aus dem lauten Beifall hervor, den man einzig

den Darbietungen dieser Künste zu zollen pflegt. Hier hat die Virtuosität in der Tat Erscheinungen und Zustände herausgebildet, die ihre Entwickelung in hohem Grade gefährden. Erst in neuerer Zeit hat man sie in den Begriff des Virtuosentums zusammengefaßt, doch waren sie zum Teil schon im Altertume bekannt.

§ 36. Verhältnis der künstlerischen Individualität zu dem allgemeinen Bewußtsein. Das Allgemein-Menschliche und das nationale Moment in der Kunst. Originalität und Überlieferung. Geschichtliche Entwickelung der Kunst. Stile und Schulen.

Schon aus dem bisher Vorgetragenen ergibt sich, daß, so wichtig das individuelle Moment auch im Kunstwerke ist, es doch über eine bestimmte Schranke niemals hinausgehen darf, die ihm durch den Zweck der Kunst im allgemeinen und durch den des einzelnen Kunstwerks noch insbesondere auferlegt wird. Dieser Zweck ist unter anderm darauf gerichtet, im Kunstwerke nicht nur für sich, sondern auch für andere etwas zur Anschauung zu bringen, was in seiner geistigen Besonderheit und durch diese zur Offenbarung des eigenen geistigen Lebens wird.

Die Natur hat schon selbst in größtem Umfange dafür gesorgt, daß die Individualität des Menschen die Darstellung dessen, was auf alle Menschen eine ästhetische Wirkung auszuüben vermag, nicht notwendig ausschließen muß, wenn sie es auch immerhin mehr oder weniger ausschließen kann. Sie hat aber anderseits durch die Trennung der Menschen in Rassen und Stämme das Allgemein-Menschliche in bestimmte Kategorien geteilt. Denn diese Verschiedenheit mußte den Schönheitsbegriff, besonders in bezug auf die menschliche Gestalt, die, wie wir sahen, im Naturschönen die oberste Stelle einnimmt, und sofern der Mensch das Maß aller übrigen Dinge ist, auch den Begriff des Schönen überhaupt beeinflussen und bestimmen. Andre Grenzen zog aber hierin auch die Kulturtätigkeit des Menschen. Wir sahen, wie sich durch sie die Menschen zu verschiedenen Zwecken verbanden, sich hierdurch aber auch mehr oder weniger voneinander

abschlossen. Die stärksten dieser abschließenden Grenzen werden durch diejenigen Zwecke bedingt, die die Menschen zu Völkern und Nationen vereinigen und hierdurch auch wieder trennen. Sie fallen teilweise mit denen zusammen, die durch die Verschiedenheit der Sprache und Religion gezogen sind. Diese Verschiedenheiten, die dem Momente des Allgemein-Menschlichen in der Kunst eine bestimmte Einschränkung geben, die durch das individuelle Moment noch näher bestimmt wird, sind für ihre ganze Entwickelung von großer Bedeutung, insofern sie ihr hierdurch verschiedene Bahnen anwiesen. Es ist besonders das nationale Moment, das verstärkt durch das religiöse und sprachliche diesen verschiedenen Entwicklungsbahnen ihren besonderen, in der Überlieferung fortwirkenden Charakter gab.

Die Überlieferung steht zu der künstlerischen Ursprünglichkeit oder Originalität in einem ähnlichen Gegensatze wie das Allgemein-Menschliche zum Individuellen. Doch fällt es nicht immer damit zusammen, da auch das, was die Originalität hervorbringt, die Überlieferung wieder beeinflussen, ja selbst wieder zum Gegenstande der Überlieferung gemacht werden kann. Die Originalität selbst aber läßt sich nicht überliefern. Das Streben danach führt meist zur falschen Originalität, die sich zur echten, wie die Affektation zum Naiven verhält.

Das in der Überlieferung fortwirkende nationale Moment hat der Ausbildung der künstlerischen Formen mit der bestimmten Richtung auch den bestimmten Charakter gegeben und zur Entwickelung bestimmter Stile, der nationalen und Zeitstile, anderseits aber auch nicht selten zum Formalismus geführt. Denn da die Überlieferung die freie Äußerung des individuellen Lebens beschränkt, so legt sie dem Geiste auch eine gewisse Befangenheit des Empfindens und Urteils auf. Jenes erhält hierdurch leicht einen konventionellen Charakter, wogegen dieses zum Vorurteil wird. Die nationale Überlieferung würde, wie alle Überlieferung, allmählig in ihren Formen völlig erstarren müssen, wenn ihr das individuelle Leben nicht immer aufs neue zur befruchtenden Quelle würde. Alle Weiterentwickelung der nationalen Stile geht von solchen

neuen individuellen Momenten aus, die selbst wieder zum Ausgang einer ganz eigenartigen Entwickelung werden können, und dann ebenfalls einer Überlieferung fähig sind. Man pflegt eine solche Überlieferung, wenn Beispiel und Lehre dabei mitwirken, mit dem Namen der Schule zu bezeichnen. Sie kann sowohl die Technik, als die besondere Art der künstlerischen Auffassung, Formgebung und Gestaltung d. h. sowohl die Manier, als die Ausbildung eines besonderen individuellen Stils ins Auge fassen. Der nationale Stil und die Schule können sich wechselseitig einander beeinflussen und bedingen, sich aber auch im Gegensatz zueinander entwickeln. Sie können endlich beide auf eine spätere Entwickelungsphase der Kunst wieder bestimmend einwirken. Diese Einwirkung kann ein neues Entwickelungsmoment fördern und diesem sich unterordnen oder es auch hemmend beherrschen. Von jenem ist die Renaissance ein bedeutendes Beispiel, von diesem die Gottschedsche Reform des deutschen Dramas. Überlieferungen dieser Art können ganz unbefangen aufgenommen oder mit Auswahl ergriffen werden. Das letztere führt zum Eklektizismus, der die Formen verschiedener Stile in bald mehr, bald minder einheitlicher und selbständiger Weise erfaßt und für seine Zwecke verwendet.

Die Entwickelung der Kunst, die diese verschiedenen Erscheinungen hervorbringt, hat, wie die Entwickelung der Kultur, von der sie ein Teil ist, auch ihre Geschichte. So wichtig diese Geschichte für die Ästhetik ist, weil, wie ich schon darlegte, der Begriff dieser letzteren sich mit der Kunst erst entwickelt, so kann sie bei der Enge des mir gegebenen Raumes doch hier nur vorübergehend bei Betrachtung der einzelnen Künste berührt werden. Dort werde ich auch ihrer Abhängigkeit von der übrigen Kulturentwickelung gedenken.

§ 37. Künstlerische Nachahmung. Auffassung und Einbildungskraft. Abstraktion und freie Gestaltung.

Die künstlerische Tätigkeit ist in bezug auf Stoff und Mittel zunächst an die Natur, ihre Erscheinungen und deren

Verhältnisse verwiesen. Sie kann diese Verhältnisse selbständig weiter entwickeln, sie muß sie aber hierzu erst in ihr vorgefunden haben. Wenn die Nachahmung auch als die Grundlage aller Kunst angesehen werden dürfte, so würde sie deshalb doch selbst diesen Namen noch nicht verdienen. Die künstlerische Nachahmung der Natur ist nur auf deren Erscheinung und ihre Verhältnisse beschränkt und zwar insoweit diese in das Gebiet des Gesichts und Gehörs fallen, und ästhetischen Wert entweder haben oder diesen durch die künstlerische Tätigkeit doch erhalten können. Wir sahen, daß die Natur dem anschauenden Geiste des Menschen auf dem Gebiete des Gesichts eine ungleich größere Menge von Erscheinungen und Verhältnissen dieser Art unmittelbar darbietet, wogegen er sie auf dem Gebiete des Gehörs durch seine Kulturtätigkeit sich erst zu gewinnen hat. Hierdurch erscheint die Nachahmung vorzugsweise auf die dem Gesichtssinn zugewendeten Künste beschränkt. Gleichwohl können sowohl die sich auf dem Gebiete des letzteren darbietenden Verhältnisse in selbständiger Weise zu bestimmten künstlerischen Formen entwickelt werden (in der Architektur), als die auf dem Gebiete des Gehörsinns erworbenen Darstellungsmittel dazu benutzt werden können, Vorgänge und Erscheinungen des sichtbaren Lebens, wenn auch nicht unmittelbar, so doch mittelbar durch die davon abgeleiteten Begriffe zu veranschaulichen. Das letztere geschieht hauptsächlich von der epischen Poesie, so beschränkt sie auch in der Darstellung des Gleichzeitigen ist, weil sie auch dieses nur in Verhältnissen der Aufeinanderfolge darstellen kann, dafür aber zur Darstellung zeitlicher Verhältnisse, die den bildenden Künsten versagt ist, die geeignetsten Mittel besitzt.

Die künstlerische Nachahmung setzt die Auffassung des nachzuahmenden Gegenstands voraus. Wir unterscheiden aber an der auffassenden Tätigkeit zwei verschiedene Momente. Die Unterscheidung, d. i. die Auffassung der Verschiedenheit der sich an ihrem Gegenstande darbietenden Verhältnisse und deren, bestimmten Zwecken entsprechende, Wiederzusammenfassung.

Von der Genauigkeit und Bestimmtheit der Unterscheidung, von der künstlerischen Natur des Zwecks der Zusammenfassung und von dieser letzteren selbst hängt mithin alle künstlerische Nachahmung ab.

Der Zweck der künstlerischen Auffassung eines Gegenstands ist aber ein wesentlich anderer, als der einer auf Erkenntnis oder auf irgend eine praktische Tätigkeit gerichteten Auffassung. Dem letzteren sind die Verhältnisse seiner Erscheinung nur wichtig, insofern dies zur Erkenntnis dessen führt oder führen kann, was dieser Gegenstand im kausalen Zusammenhange der Wirklichkeit ist. Die künstlerische Auffassung bedarf dagegen der Erkenntnis dieser Verhältnisse wieder nur insoweit dies für die richtige Auffassung der Verhältnisse der Erscheinung von Wichtigkeit ist, indem letztere erst hierdurch ihre volle, daher auch ihre volle ästhetische Bedeutung erlangen.

Die künstlerische Auffassung gibt dem Vorstellungsvermögen einen Inhalt, den dieses entweder in der von der Natur dargebotenen Form festhalten kann, um es in dieser zu reproduzieren, oder den es auch in einer bestimmten Weise umbildet. Man hat für das erste gewöhnlich eine besondere Kraft dieses Vermögens, die Einbildungskraft, in Anspruch genommen; ich glaube jedoch, daß die Lebhaftigkeit und Stärke des Eindrucks auf die Seele, die Empfänglichkeit dieser letzteren und die Kraft und Bestimmtheit der Auffassung allein schon genügen, damit die Vorstellung eines Gegenstands in derjenigen Bestimmtheit reproduziert werden könne, in der er sich dem Geiste in Wirklichkeit darstellt. Die Leichtigkeit und Sicherheit einer solchen Reproduktion wird teils auf einer bestimmten Anlage, dem Gedächtnis, teils auf ihrer Ausbildung und Entwickelung unter dem Einflusse des Willens beruhen. Daß man eine bestimmte Sinneserscheinung nicht in jedem beliebigen Augenblicke in ihrer vollen sinnlichen Stärke zu reproduzieren vermag, braucht durchaus nicht auf Unfähigkeit zu einer solchen Reproduktion überhaupt, sondern nur auf dem Mangel an Willenseinfluß auf sie zu beruhen, da solche Sinneserscheinungen nichtsdestoweniger später ganz

plötzlich und unwillkürlich (z. B. im Traum) im Bewußtsein auftauchen können. Der Künstler bedarf aber jener Anlage und ihrer Ausbildung um so mehr, wenn seine Kunst auf Naturnachahmung beruht. Schon beim unmittelbaren Nachahmen eines ihm sichtbar vor Augen stehenden Gegenstands wird er die Erscheinung festzuhalten, d. i. im Geiste zu reproduzieren haben, um sie, von ihr wegblickend, äußerlich nachbilden zu können. Hier aber ist ihm der stete Rückblick auf die Natur gestattet, mit der er das, was er darstellt, vergleichen und es, wenn nötig, berichtigen kann. Wie anders, wenn er Anschauungen festhalten soll, die ihrer Natur nach rasch vorübergehende, wieder verschwindende sind. Hier wird er sich nur auf die Schärfe seiner Unterscheidung, auf die Stärke des sinnlichen Eindrucks, auf die Bestimmtheit der Auffassung und die Empfänglichkeit seiner Seele verlassen können. Nur das fortgesetzte Studium der Natur und der Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungen wird ihn allmählich immer unabhängiger von jenem Rückblicke machen, so daß es ihm möglich wird, sich seinen Gegenstand in jeder beliebigen Lage, Anordnung, Beleuchtung vorstellen zu können. Wie groß aber auch diese Sicherheit geworden sein möchte, den Rückblick auf die Natur, den Vergleich mit dieser wird er niemals völlig entbehren können. Selbst noch der größte Maler bedarf des Modells, wenn dieses als solches in seiner Darstellung auch nicht sichtbar werden soll.

Wenn demnach ein Teil der Künste von der Naturnachahmung nicht nur ausgeht, sondern auch bei ihrer Weiterentwickelung auf sie noch immer verwiesen bleibt, so liegt doch in der Tatsache, das andere Künste, nur von bestimmten Verhältnissen der Erscheinung ausgehend, diese in einer von der Naturnachahmung ganz unabhängigen Weise zu selbständigen Formen entwickeln können, ein neuer Beweis, daß in der bloßen Naturnachahmung die künstlerische Tätigkeit niemals beschlossen sein kann. Selbst bei der Studie, der Vedute, noch mehr beim Porträt wird es deutlich, daß es sich bei der künstlerischen Darstellung noch um etwas Anderes,

als um die bloße Wiedergabe der zufälligen Verhältnisse der Wirklichkeit handelt, da diese auch hier noch eine durch künstlerische Forderungen bedingte ist und jenes in sie einfließende subjektive Moment dabei eine ganz wesentliche Bedeutung erlangen kann.

Die Kunst, auf bloße Nachahmung beschränkt, würde, da sie von vielen Verhältnissen der Wirklichkeit absehen muß, hinter dieser nur schlechthin zurückbleiben oder doch höchstens das vor ihr voraushaben, daß sie das Vergängliche der Natur, wenn auch nur in beschränkter Weise, festzuhalten, in dieser Form ihm aber Dauer zu geben vermag. Indessen zeigt sich schon hier, daß es sich bei der Erscheinungsweise beider noch um etwas anderes handelt. Denn welchen Eindruck würde in Wirklichkeit wohl ein Gegenstand machen, der, wenn auch in einem noch so schönem Momente, für immer völlig erstarrt bliebe? Gewiß keinen ästhetischen. Die Erscheinungen der Kunst fallen eben unter einen anderen Standpunkt der Beurteilung, als die der Natur, selbst was ihre Erscheinung betrifft. Daß wir dem der letzteren bei Betrachtung der Kunstwerke enthoben sind, daß wir hier in einem bestimmten Umfange uns vom Zwange kausaler Verhältnisse befreit fühlen, bildet, wennschon nicht einen Teil der ästhetischen Bedeutung der Kunstwerke selbst, so doch die unerläßliche Voraussetzung dieser Bedeutung.

Dies wird nun zunächst und vor allem durch die künstlerische Abstraktion erreicht, d. i. durch das Vermögen, nicht nur von der Wirklichkeit des Gegenstands überhaupt, sondern auch, und zwar bei verschiedenen Künsten in verschiedener Weise noch von bestimmten Verhältnissen seiner Erscheinung in der Darstellung abzusehen. So sehen die bildenden Künste bei ihren Darstellungen unmittelbar von allen zeitlichen Verhältnissen ab, die den tönenden Künsten wesentlich sind; die in zeitlichen Verhältnissen darstellenden Künste dagegen unmittelbar von den räumlichen, in denen jene wesentlich darstellen. Die Schauspielkunst ist die einzige, die sich zugleich an beide geistigen Sinne wendet. Sie und

die Architektur scheinen die am meisten realistischen aller Künste. Die Schauspielkunst, insofern sie sich als Darstellungsmittel der wirklichen Persönlichkeit des Darstellers bedient, freilich um diese nur zum Träger derjenigen des darzustellenden Charakters zu machen. Die Architektur, insofern sie das, als was sie erscheint, auch in Wahrheit sein soll und bis zu einem bestimmten Grade sein muß. Allerdings sündigen sowohl Architektur, wie Schauspielkunst nicht selten gegen diese Forderungen. Jene wendet nur zu oft die Formen des durch einen bestimmten Stoff bedingten Stils schlechthin auf einen andern Stoff an oder sucht durch einen falschen Schein des Wirklichen da zu täuschen, wo man Wahrheit zu fordern berechtigt ist. Bei dieser tritt umgekehrt das Wirkliche, die eigene Persönlichkeit des Darstellers, in einer das Kunstwerk oft störende Weise aus diesem hervor. Von künstlerischer Abstraktion wird überhaupt am meisten bei den von der Nachahmung der Natur und Wirklichkeit ausgehenden Künsten die Rede sein. So muß die Plastik als solche von der Farbe und Beleuchtung absehen. Das Bemalen plastischer Werke geschieht von einer anderen Kunst, wenn auch vielleicht durch denselben Künstler. Die Malerei als solche muß auf die unmittelbare Darstellung räumlicher Tiefe verzichten, die Poesie, obschon sie sie mittelbar darstellt, doch von der unmittelbaren Darstellung sichtbarer Verhältnisse überhaupt. Wo die Poesie der sichtbaren Verhältnisse ganz unmittelbar bedarf, wie z. B. im Drama, muß sie andere Künste (die Schauspielkunst und die Malerei) für sich eintreten lassen.

Die Naturwahrheit und die Wahrheit des wirklichen Geschehens sind eben nicht der letzte Zweck künstlerischer Darstellung, teils weil sie bei einigen Künsten gar nicht in Frage kommen, teils weil ihnen in den übrigen nicht vollkommen genügt werden kann, noch die Wahrheit dieser Art immer zu der beabsichtigten Schönheit führt. In der Natur geschieht alles, in der übrigen Wirklichkeit sehr vieles ohne Rücksicht auf Zuschauer, die künstlerische Darstellung aber ist ganz nur für diese oder Zuhörer bestimmt. Sie ist wesentlich Anschauung,

und Anschaulichkeit alles Wesentlichen ist hier die Hauptsache. Wenn wir gleichwohl auch von ihr Wahrheit fordern, so wird dies doch eine andere Wahrheit sein, die, ohne jener im wesentlichen widersprechen zu dürfen, sie in eine höhere Form aufhebt. Diese höhere Wahrheit erschließt sich in der Gesetzmäßigkeit, die sich zur Naturwahrheit d. i. zur Wahrheit des einzelnen Falles verhält, wie die Notwendigkeit zum Zufall. Für diejenigen Künste, die nicht auf Naturnachahmung beruhen, würde die Wahrheit ohnedies in etwas ganz Anderem als in letzterer selbst liegen müssen, die bei ihnen gar nicht in Frage kommt.

Der Architekt und der Bildhauer, die den Stoff, dessen sie zu ihren Zwecken bedürfen, in der Natur vorfinden, müssen, um ihn entsprechend verwenden zu können, ihn doch erst bearbeiten und umbilden, wobei sie an die Gesetze des ursächlichen Zusammenhangs gebunden sind. Daher hier der Stoff und seine Eigenschaften, wie schon berührt, den Stil, doch auch die Anordnung und die Formen mit bestimmen. Was den architektonischen Formen ihre ästhetische Bedeutung gibt, ist erst die Beziehung auf den Geist, die sich ebenfalls wieder als eine gesetzmäßige erweist. Denn daß z. B. die Symmetrie oder die Proportionalität etwas dem Geiste Wohlgefälliges ist, läßt sich aus nichts andrem weiter erklären. Es offenbart sich darin ein geistiges Gesetz, das eben so wie die Verhältnisse der Harmonie in der Musik, vom Künstler erst auf dem Wege der Erfahrung erkannt werden kann.

Der Musiker findet in der Natur nicht sowohl das Tonmaterial selbst, als nur die Mittel, um dieses auszubilden.

Auch die von der Naturnachahmung ausgehenden und auf sie zum Teil gerichtet bleibenden Künste: Plastik, Malerei, Poesie, Schauspielkunst, lassen, wennschon nicht in gleichem Umfange, eine freiere Gestaltung zu, selbst wenn sie bestimmte Erscheinungen und Vorgänge des Natur- oder des Kulturlebens zum Gegenstande ihrer Darstellung machen. Sie werden von vielem abstrahieren können und auch müssen, weil die in der Natur und Wirklichkeit herrschende Gesetzmäßigkeit,

in dem Zusammenfallen der Wirkungen verschiedener Gesetze, dem Zufall Raum gibt und hierin der Gesetzmäßigkeit der ästhetischen Forderungen des Geistes nicht allenthalben entspricht. Ebensowenig entsprechen aber auch die Erscheinungen und Vorgänge der Natur oder der Sage und Geschichte immer durchaus dem ästhetischen Zwecke der Darstellung, daher sie der Künstler schon aus diesem Grunde in einem bestimmten Umfange umbilden muß. Es wird freilich immer streitig bleiben, wie weit er hierin zu gunsten seiner ästhetischen Zwecke gehen darf.

Die Gesetze der Natur und des wirklichen Lebens wird er hier und dort zu beobachten haben, wenn er sie auch mit den auf den Gesetzen des geistigen Lebens beruhenden ästhetischen Forderungen in Einklang zu bringen und hierbei diesen unterzuordnen hat. In dieser Umwandlung des bloß Zufälligen in die durch den künstlerischen Zweck bedingte Gesetzmäßigkeit liegt die Freiheit der künstlerischen Gestaltung. Bei der Behandlung sagenhafter und historischer Stoffe tritt noch ein besonderes, einschränkendes Moment hinzu, denn ihnen steht der Künstler durchaus nicht so frei, wie dem Stoff der Natur, gegenüber. Hier hat die Besonderung, die das Moment der Zufälligkeit dem Gang der Ereignisse und der Entwickelung der Charaktere gibt, eine bestimmte Bedeutung, die um so schwerer wiegt, je mehr und je allgemeiner sie in das Bewußtsein der Menschen eingegangen ist. In demselben Maße wird er daher an sie auch gebunden bleiben. Im übrigen wird es aber von der Kraft seiner Gestaltung und von der höheren Wahrheit abhängen, die er an die Stelle der Wahrheit des bloßen Geschehens setzt, wie weit er ungestraft von der Überlieferung abweichen kann. Er wird im allgemeinen mit der Sage und Dichtung ungleich freier verfahren dürfen, als mit der Geschichte, mit ihren sich ins Dunkel verlierenden Begebenheiten freier, als mit den im vollen Lichte liegenden, und selbst noch mit diesen wieder freier, als mit den Überlieferungen des herrschenden religiösen Glaubens. Wie

verschieden man hierüber zu verschiedenen Zeiten gedacht, beweist ein Blick auf die Entwickelung der Künste. Während man heute historische Kostümtreue im weitesten Sinn, ja selbst, wo es möglich, Porträttreue fordert, während heute die Behandlung des historischen Kostüms schon vielfach zum Hauptgegenstande der künstlerischen Darstellung gemacht wird, hat man sich zu anderen Zeiten entweder mit dem Kostüm der eigenen Zeit oder mit einigen wenigen konventionellen Kostümen selbst noch dann begnügt, als man im übrigen bei der Ausführung sich einer realistischen Darstellungsweise befleißigte. Man mag früher in der Abstraktion von der Natur und Kostümtreue zu weit gegangen sein, und sich hierdurch einer Fülle ästhetischer Wirkungen begeben haben, wogegen man heute wohl wieder nicht selten im entgegengesetzten Sinne zu weit geht und die Naturwahrheit und die historische Kostümtreue an die Stelle der wahren oder doch höheren Kunstzwecke setzt, ja in einzelnen Fällen sogar des Bizarren, Frappanten, Seltsamen und ihrer Wirkungen wegen. So ist es z. B. ganz richtig, daß die Malerei bei Darstellung ihres Gegenstands die Wirkungen zu berücksichtigen hat, die die Beschaffenheit der atmosphärischen Verhältnisse und der Lokalität, sowie die Natur und Art der Beleuchtung und die daraus entspringenden Reflexe und Schatten auf dessen Erscheinung ausüben. Wenn aber einzelne Maler der neuesten Schule dies in ganz einseitiger und gesuchter Weise zum Hauptzweck ihrer Darstellung machen, in oft sichtbarem Widerspruch mit allen übrigen ästhetischen Forderungen, so können Arbeiten dieser Art im besten Falle wohl interessante, ja bewundernswürdige Studien und technische Kunststücke, nicht aber wahrhafte Kunstwerke sein.

§ 38. Stoff und Idee oder künstlerischer Gedanke. Phantasiebild und äußere Form. Überwiegen des einen oder andern. Bruch zwischen Form und Bedeutung.

In jedem Kunstwerk haben wir das, was der Künstler zu seinem Werke schon vorfand und zur künstlerischen Gestaltung

ergriff, von demjenigen zu unterscheiden, was ihn zu dieser Gestaltung nötigte, und sie selber bestimmte. Jenes nennen wir den Stoff, dieses die Idee oder den künstlerischen Gedanken. Der Stoff, als bloßes Material, ist von dem Gegenstande der Darstellung, den der Künstler schon in einer bestimmten Weise vorgebildet findet und den er ebenfalls noch als Stoff der inneren Gestaltung ergreift, wohl zu unterscheiden, da letzterer nichts zu enthalten braucht, was dem Material des Künstlers entspräche oder auf dieses bezogen wäre, mag es nun ein Gegenstand der Natur oder Kultur, der Sage, Dichtung oder Geschichte sein. Er enthält vielmehr nur eine Beziehung auf den künstlerischen Gedanken, sei es, daß dieser schon in einer bestimmten Weise vorgebildet in ihm enthalten ist, oder er für den beabsichtigten Zweck sich besonders günstig erweist. Da ein derartiger Stoff schon selbst eine bestimmte Form hat, und der Künstler bedingt durch den besonderen Zweck seines Kunstwerks, an diese mehr oder weniger gebunden bleibt (was im Porträt im größten Umfange der Fall), so steht er nicht nur in Beziehung zu dem künstlerischen Gedanken, sondern auch zu dem Phantasiebilde, das diesem entspricht, und kann hierzu bald als Gegenstand direkter Nachahmung, bald nur als Motiv ergriffen werden, das der Künstler dann seinen Zwecken gemäß weiter umbildet, wie dies z. B. von der Architektur mit gewissen Formen des pflanzlichen oder tierischen Lebens geschieht, indem sie sie stilisiert. Wie sehr aber auch der bestimmte Zweck eines Kunstwerks den Künstler an die Form des Naturgegenstands bände, so wird diese doch immer noch wesentlich von dem Phantasiebilde verschieden sein, da letzteres jederzeit auf das künstlerische Material bezogen ist. Dies gilt, wie vom Phantasiebilde, auch von dem ihm zu grunde liegenden künstlerischen Gedanken, der niemals ein bloßer abstrakter Gedanke sein darf, sondern immer ein lebendiger, auf seine sinnliche Erscheinung, daher auch auf die Kunstmittel und das Material, ihren Träger, bezogener Gedanke sein muß.

Das Material der Kunsttätigkeit ist bei den verschiedenen Künsten ein verschiedenes. Es ist ihnen nur zum Teil in der Natur schon gegeben, im übrigen müssen sie sich es erst bilden, zum Teil auch die Mittel hierzu. Es ist dann teilweise selbst wieder geistigen Ursprungs. Letzteres gilt von dem Material der lautbaren Künste, von dem Laute, dem Tone und ganz besonders von der Sprache. Nur die bildenden Künste finden ihr Material schon in der Natur oder können es doch aus den von der Natur dargebotenen Stoffen durch bloße, ihren Zwecken angepaßte Naturprozesse herstellen, wie z. B. die Bronze, die Fayence, die Farben ꝛc. Die mimischen Künste und der Gesang finden ihr Material in der Persönlichkeit des Künstlers selbst, aber nur scheinbar durch die Natur schon gegeben. Es bedarf vielmehr einer langen hierauf gerichteten Übung zur Ausbildung der hierzu in ihr bereitliegenden Fähigkeiten. Nur erst durch lange hierauf gerichtete geistige Tätigkeit erlangt der Sänger und mimische Künstler den nötigen Einfluß auf die Bewegungen seiner Organe.

Die Verschiedenheit des Materials führt, wie ich schon berührte, in einzelnen Künsten zu einer Verschiedenheit des Stils, der Anordnung und Behandlung und zu ganz eigenartigen Formen. In der Architektur unterscheiden wir hiernach den Stil des Holz-, Stein-, Eisenbaues ꝛc. Die Plastik fordert wenigstens eine andere Behandlungsweise, jenachdem sie in Holz, Stein, Erz, Elfenbein oder Gips ꝛc. arbeitet. In der Malerei, in der man die Zeichnung vom Gemälde unterscheidet, fordern beide je nach der Verschiedenheit des Materials eine andere Behandlungsweise. Der Musiker ist bei seinen Kompositionen an die Verschiedenheit des Tonumfangs, der Tonlage und Klangfarbe der Stimme oder der Instrumente gebunden, was nicht ohne Einfluß auf seine Behandlungsweise ist. Die Verschiedenheit der Sprache fällt in der Kunst zum großen Teil mit der nationalen Verschiedenheit zusammen und kann gewisse Stilunterschiede bedingen. Bei jeder Übersetzung geht schon allein ein bestimmter Teil der charakteristischen Klangwirkung verloren, der freilich durch andere Wirkungen

dieser Art ersetzt werden kann. Die Verschiedenheit der Stimmen kommt hier nur für das charakteristische Moment in Betracht.

Das Material tritt in einzelnen Künsten entschiedener als in den anderen hervor, am meisten in der Architektur, weil hier mit dem künstlerischen Zwecke stets noch ein andrer verbunden ist, der verlangt, daß das Kunstwerk auch materiell das sei, als was es erscheint. Doch auch in der Plastik und Schauspielkunst hat das Material eine größere Bedeutung als in den übrigen Künsten. In der Malerei und der Tonkunst handelt es sich nicht sowohl um das Material, als um bestimmte Wirkungen, die man mit dessen Hilfe hervorbringt. In der Malerei ist diese Wirkung aber ganz an das Material gebunden; nur insofern sie das ist, kommt letzteres dabei in Betracht. In der Tonkunst wird eigentlich nur die Bewegung der Materie, die Ätherschwingungen, zum Stoff. Die Bedeutung des Tons liegt aber ganz nur in ihm und in den Beziehungen und Verhältnissen zu anderen Tönen. Letzteres gilt auch in der Malerei von der Farbe, wennschon die Verhältnisse der Farbe hier nicht die Bedeutung gewinnen, wie die Verhältnisse des Tons in der Musik, die schon im Gefühl meßbar sind. Bei der Sprache und dem Wortlaute, dem Materiale der Dichtkunst, liegt die Bedeutung wesentlich im menschlichen Geist, in der Beziehung auf die Begriffe und Ideen. Sie beruht wesentlich auf Übereinkunft. Das materiell-sinnliche Element der Sprache ist der geistigen Bedeutung, dem Wortsinn der Rede immer untergeordnet, kann aber gleichwohl eine große Bedeutung für die Gemütsseite des Geistes gewinnen. Man hat hier die Lautverhältnisse der Worte von der Betonung, der Klangfarbe, dem Zeitmaß und den rhythmischen Verhältnissen der Rede zu unterscheiden. Diese verschiedenen Verhältnisse schließen aber bei der Architektur, der Plastik und Schauspielkunst eine idealistische Behandlungs- und Darstellungsweise ebensowenig aus, wie bei den übrigen Künsten eine realistische.

Im übrigen ist es, soweit die künstlerische Form nicht auf bloßer Nachahmung beruht, immer nur das geistige Moment des künstlerischen Gedankens, das dem Stoffe die Form gibt und in diesem zur Erscheinung gelangt. Dem äußeren Gestalten geht ein inneres voraus, dem Kunstwerke liegt ein Phantasiebild zu grunde. Bei der direkten Nachahmung wird es durch die Auffassung des Künstlers hervorgerufen, die dann wohl immer durch einen künstlerischen Gedanken bedingt sein wird. Bei dem freien Gestalten wird es durch den Einfluß erzeugt, den der künstlerische Gedanke auf die Assoziation der entsprechenden Vorstellungen ausübt. Die erste Form, in der der künstlerische Gedanke hierdurch in das Bewußtsein tritt, mag als Motiv, d. i. als diejenige Grundform bezeichnet werden, von der die weitere Entwickelung des inneren Gestaltens ausgeht. Sie findet in Wechselwirkung mit dem künstlerischen Gedanken statt, der sich ebenfalls erst hierbei weiter ausbildet. Das Motiv kann auch von außen ergriffen werden, teils weil es schon einem vorhandenen künstlerischen Gedanken entspricht, oder diesen hervorruft. Der künstlerische Gedanke kann aber auch unabhängig von der äußeren Erscheinung aus idealen Antrieben des Gemüts, der ästhetischen Sinnlichkeit, oder aus solchen des künstlerischen Verstandes, der künstlerischen Reflexion, oder endlich aus einem Phantasiebedürfnisse entspringen. Das erste Hervortreten des dem künstlerischen Gedanken entsprechenden Gesamtphantasiebildes im Bewußtsein nennt man gewöhnlich die Konzeption des Kunstwerks. Sein Festhalten in einer ihm entsprechenden äußeren Erscheinung: den Entwurf, die Skizze, das Modell. Diese dienen dann immer der weiteren Ausführung als Grundlage, lassen aber natürlich Veränderungen und Umbildungen zu. An der Ausführung läßt sich ein inneres und ein äußeres, ein geistiges und ein technisches Moment unterscheiden. Das innere Gestalten fällt aber nicht schlechthin mit der geistigen, das äußere Gestalten nicht schlechthin mit der technischen Seite des künstlerischen Schaffens zusammen. Die Technik fällt, worauf ich schon hinwies, zum Teil und bei verschiedenen

Künsten in verschiedenem Umfange dem inneren Gestalten, das geistige Moment, das, wie wir sahen, immer ein subjektives ist, dagegen zum Teil dem äußeren Gestalten mit zu. Bei einigen (der Poesie und Tonkunst) ist ersteres sogar in vollem Umfange der Fall. Die Niederschrift einer Dichtung, einer Partitur hat an sich selbst nichts mit der künstlerischen Tätigkeit, daher auch nichts mit der Technik zu tun. Obschon Dichter und Komponisten ihre Werke jetzt allseitig darin niederlegen und ihre Tätigkeit in dieser Form für beschlossen erachten, erlangen diese in ihr doch noch keineswegs die volle sinnliche Veranschaulichung, sondern bedürfen hierzu meist noch einer anderen Kunst. Der technische Teil der Musik und Poesie fällt daher nur soweit dem inneren Gestalten zu, als sie von der äußeren Darstellung ihres Werks in dem ihm eigentümlichen Medium absehen und absehen müssen und ein anderes Medium dazu wählen. Dies geschieht aus zweierlei Gründen.

Erstlich, um ihren Werken Dauer zu geben, da deren Versinnlichung in dem ihnen eigentümlichen Medium ganz an die Tätigkeit des darstellenden Künstlers gebunden ist, daher auch mit dieser vergeht; sodann, weil die Ausführung ihrer Werke nicht selten auf die gleichzeitige Tätigkeit verschiedener Künstler berechnet ist. Indem sie nun aber, um diesem doppelten Zwecke zu entsprechen, ihre Werke nur in der Schriftsprache oder Notenschrift niederlegen, müssen sie nicht nur von dem eigentlichen Medium ihrer Darstellung, sondern auch von einem Teile des ihr wesentlichen subjektiven Moments absehen und es ist eben dieses subjektive Moment, das die Tätigkeit der sie auf das ihnen eigentümliche Medium übertragenden Instrumentisten, Schauspieler und Vorleser zu einer teilweise selbständigen Kunsttätigkeit macht, da sie im übrigen nur eine reproduzierende ist. Der Architekt ist bei der äußeren Ausführung seines Werks ebenfalls an die Tätigkeit einer größeren Zahl Mitwirkender verwiesen. Er kann sein Werk ebenfalls nicht in dem sinnlichen Medium darstellen, das es fordert, wenn auch noch immer in einem künstlerischen und sichtbaren. Weil er aber durchaus in meßbaren Verhältnissen darstellt

(oder doch soweit er es kann), vermag er in seinen Zeichnungen, Grundrissen, Plänen das subjektive Moment der Ausführung auch schon ganz zu erschöpfen, so daß bei der Tätigkeit der Übertragung durch Maurer, Zimmerleute, Steinmetze ein neues subjektives Moment nicht gefordert, sondern gradezu ausgeschlossen ist, daher wir ihre Tätigkeit auch nicht als künstlerische, noch sie als Künstler betrachten. Dagegen scheint bei der Plastik und Malerei ein völlig entgegengesetztes Verhältnis obzuwalten. Hier scheint das geistige Moment ganz an der äußeren Technik beteiligt, und dem inneren Gestalten von der künstlerischen Technik nichts zuzufallen. Selbst hier aber scheint bei einzelnen Künstlern das innere Phantasiebild so bestimmt und beschlossen zu sein, daß sie sich unmittelbar der Ausführung der Einzelheiten des Kunstwerks zuwenden können, ohne einer Skizze und eines Modells zu bedürfen. Ein Teil der heutigen Realisten will freilich ebensowenig etwas von einem künstlerischen Gedanken, wie von einem Phantasiebilde wissen. Für sie gibt es eben nur den von Außen kommenden Eindruck, den es mit möglichster Treue wiederzugeben gilt. Um ihn jedoch überhaupt wiedergeben zu können, muß er zuvor wenigstens insofern Phantasiebild, ja selbst künstlerischer Gedanke geworden sein, als nur erst die geistige Auffassung den äußeren Eindrücken eine bestimmte Bedeutung gibt.

Mit dem Gegensatze der inneren Gestaltung und der Technik hängt auch der Gegensatz von Stil und Manier zusammen, den ich schon wiederholt zu berühren hatte. Unter Stil verstehen wir die Einheit und Harmonie im Charakter der das Ganze ins Auge fassenden Formgebung, unter Manier die Besonderheit der auf die Ausführung des Einzelnen berechneten technischen Behandlung. Ein individuell-subjektives Moment wirkt in beiden bestimmend mit, doch tritt es in der Manier ungleich stärker hervor. Es gibt daher wohl einen nationalen Stil, nicht aber eine nationale Manier, obschon die individuelle Manier durch Nachahmung und Überlieferung (als Schule) fast ebenso herrschend werden

kann, wie der individuelle Stil der sich dem nationalen und Zeitstile entgegenstellt, die zunächst auf Überlieferung beruhen. Das individuelle subjektive Moment, das von ihnen keineswegs ausgeschlossen ist, kann sich in ihnen nur in der weitern Entwickelung und Ausbildung überlieferter Formen geltend machen. Diese haben sich besonders unter dem Einflusse und Schutze der Kirche entwickelt, die die Vorherrschaft der Baukunst über die andern beiden bildenden Künste, Plastik und Malerei, begünstigten und dadurch deren selbständige Entwickelung verhinderten. Diese Verhältnisse erhielten eine durchgreifende Veränderung mit dem Wiederaufleben der alten griechisch-römischen Kunst (Renaissance), auf die ich später zurückkomme.

Die Stile werden aber auch noch durch Natur und Wesen der einzelnen Künste und ihrer verschiedenen Stoffgebiete beeinflußt, so daß man von einem besonderen Stile der Plastik, der Malerei, des Epos, des Dramas ꝛc., von einem religiösen, historischen, komischen, tragischen Stile ꝛc., oder endlich von einem Kirchen-, Basiliken-, Palast-, Villenstile ꝛc. spricht.

Von dem Einfluß des Materials auf den Stil und die Manier ist schon früher die Rede gewesen. Selbst hier aber findet ein Unterschied statt. Auch hier ist beim Stil mehr die Gestaltung, bei der Manier die Behandlung beeinflußt. Stil und Manier schließen sich keineswegs aus. Es ist keineswegs notwendig, daß ein Künstler, der Stil hat, eine besondere technische Behandlungsweise nicht haben dürfe, aber sie muß diesem dann untergeordnet sein, sie muß so zu sagen im Dienste desselben stehen. Nicht selten wirft sich aber die Manier und in ihr die Subjektivität des Künstlers als das wesentliche, maßgebende, herrschende Moment auf, und da man gewöhnlich erst dann von der Manier eines Künstlers spricht, so hat dieses Wort eine üble Nebenbedeutung erhalten, durch die es mit dem Manierierten verwechselt wird. Klagen wir bei ihm über Manier, so meinen wir eben das Manierierte damit. Das Manierierte entsteht immer dadurch, daß die Behandlung mit auf unkünstlerische Zwecke gerichtet ist, sei es, daß sie das Einzelne oder Subjektive auf Unkosten des Ganzen in

willkürlicher oder gesuchter Weise hervorhebt, oder den künstlerischen Gedanken nur äußerlich, nicht seiner innersten Bedeutung nach oder doch nur als Mittel und Vorwand für die virtuos-technische Fertigkeit und die durch sie zu erzielenden Wirkungen erfaßt, oder es auch nur affektiert, von jener Bedeutung ergriffen zu sein. Die mit dieser Behandlungsweise nicht selten verbundene Virtuosität, sowie das Raffinement und Blendende ihrer Wirkungen täuschen leicht über die innere Leere und etwaige Verlogenheit, machen aber letztere nicht minder verwerflich.

Nicht nur die Manier, auch der Stil ist solchen Entartungen ausgesetzt. Sobald der Stil die Form als etwas auffaßt, was seine Bedeutung schon ganz in sich selbst hat, muß er verflachen, was zum Formalismus und Schematismus führt. Die bloß äußerliche Erfassung der Bedeutung des künstlerischen Gedankens mit dem Bestreben, ihn ebenso äußerlich in der Form hervortreten zu lassen, führt zum Schwulst. Ist dieses Bestreben zugleich mit einem phantastischen Zuge zum Seltsamen verbunden, so entsteht das Barocke. Das Barocke kann übrings, wie die besseren Werke des Barockstils der Architektur beweisen, mit wirklichem Kunst- und Stilgefühle verbunden sein.

Das mit künstlerischem Geschmack und mit Stilgefühl verbundene Bestreben, die Formen verschiedener Stile zu einem neuen Stile zu verschmelzen, lernten wir schon als Eklektizismus kennen. Das äußerliche Übertragen der Formen des einen Stils auf den anderen bringt dagegen die Stilvermischung hervor. Dies gilt auch von der willkürlichen Umbildung dieser und der von der Natur hierzu entlehnten Formen. Statt der dem Stile angemessenen Umbildung dieser Formen, die als Bestandteile oder Schmuck in ihn eingehen sollen, bestimmen sie dann sogar selbst in willkürlicher Weise den Stil, wie sich dies im Rokoko beobachten läßt. Da der Begriff des Angemessenen ein sehr dehnbarer ist, so hat auch der Begriff jener Umbildung, das Stilisieren, eine schwankende Bedeutung, ja, wenn man will, eine üble

Nebenbedeutung erhalten, besonders in seiner Anwendung auf die künstlerischen Darstellungen der Naturerscheinungen (die stilisierte Landschaft, das stilisierte Tierblid rc.).

Hiermit verwandt sind die Stilverirrungen, die aus der Enge der Stilgesetze und aus der falschen Anwendung der Gesetze des einen Stils auf den anderen entspringen. Da der Stil immer nur die Bedeutung des Ganzen ins Auge faßt, so kann es wohl einen hohen, nicht aber einen niedrigen Stil, sondern nur eine niedrige Behandlungsweise oder eine stilvolle Behandlung des Niedrigen geben, was z. B. im Niedrig-Komischen, in der Burleske und im Grotesken geschehen kann.

§ 39. Von dem Verhältnis der künstlerischen Form zu der Bedeutung des künstlerischen Gedankens. Symbolische und allegorische Kunst. Idealismus und Realismus. Konventionalismus und Formalismus.

Der Mensch hat immer ein Bedürfnis gehabt, sich von dem, was sich ihm nur in der dunklen Form der Empfindung offenbart, oder von den Ideen, die er in seinem Inneren entwickelt, eine sinnliche Vorstellung zu machen und diese nach außen hin darzustellen.

Es ist ihm aber, und zwar aus verschiedenen Gründen, nicht immer gelungen, teils weil er noch nicht die Fähigkeit besaß, zu den entsprechenden sinnlichen Vorstellungen gelangen, oder doch nicht die technische Fertigkeit, um sie nach außen hin darstellen zu können, teils aber, weil jene Empfindungen und Ideen so geartet waren, daß sie überhaupt nicht ganz in die sinnliche Form eingehen konnten, wie dies z. B. mit den religiösen Empfindungen und Ideen der Fall ist. Gerade für sie bedurfte er aber am allerdringendsten einer entsprechenden äußeren Darstellung. Nur, daß es ihm hier schon genügte, wenn diese Darstellung die Bedeutung jenes Empfindungs- oder Ideengehaltes hatte, daher dieser nicht unmittelbar selbst in ihr zu erscheinen brauchte.

Darstellungen, die, obschon der Empfindungs- oder Ideengehalt darin noch nicht unmittelbar erschien, doch eine

allgemeinere Bedeutung gewannen, die eben deshalb nur eine konventionelle sein konnte, nannte man aber **Symbole** der Empfindungen oder Ideen, die man durch sie darstellen wollte.

Im Symbole bleiben also Form und Bedeutung, wenn nicht völlig, so doch bis zu einem gewissen Grade getrennt, die letztere liegt wesentlich im Geist des Beschauers. Gleichwohl hat sich, wie ich schon andeutete, gerade vom Symbole aus einer der wichtigsten Teile der Kunst entwickelt. Die künstlerische Tätigkeit mußte sich freilich dessen dazu erst bemächtigen, was da um so schwerer war, wo das religiöse Gefühl ein Hindernis bot, an der durch Tradition geheiligten Form des Symbols etwas zu verändern. Je mehr sich aber die von der Naturnachahmung oder dem Spieltriebe und dem Bedürfnis ausgehende weltliche Kunst entwickelte, um so mehr mußte auch auf dem religiösen Gebiete das Phantasiebedürfnis hervortreten, die symbolische Form weiter auszubilden und mit der ihr verbundenen Bedeutung mehr und mehr zu durchdringen. Dies führte zur symbolischen Kunst. Wie weit es diese erreichte, erscheint fast weniger wichtig, als daß sie es überhaupt erstrebte. War es auf dem religiösen Gebiete doch nie ganz zu erreichen. Indes ist diese Darstellungsweise nicht hierauf beschränkt. Auch nahm sie allmählich noch zu einer äußeren Beziehung ihre Zuflucht, wodurch sie einen allegorischen Charakter gewann. Die **Allegorie** stellt die Bedeutung ihres Gegenstands vorzugsweise durch Beziehungen zur Außenwelt dar. Auch hier lag die Bedeutung, besonders anfänglich, noch ganz im Bewußtsein des Beschauers, und da es meist abstrakte Begriffe waren, die man in den Beziehungen der Allegorie darzustellen suchte, so hat ihr Begriff eine üble Nebenbedeutung erhalten, obschon die symbolische Darstellung einem solchen Mißbrauche ebenfalls ausgesetzt ist. Insofern letztere die geistige Bedeutung, den künstlerischen Gedanken immer unmittelbar in ihrem Gegenstande zur Darstellung bringen will, die Allegorie dies dagegen durch außer ihm liegende Beziehungen zu

erreichen sucht, die aber noch immer im Kunstwerke dargestellt werden, so kann man auch sagen, daß alle idealistische Kunst entweder symbolisch oder allegorisch ist. In diesem Sinne ist die Kunst der Griechen von einem überwiegend symbolischen, die der modernen, insbesondere der germanischen Völker von einem überwiegend allegorischen Charakter. Der symbolischen Darstellungsweise zeigen sich Architektur und Plastik, sowie in der Poesie das Epos, der allegorischen dagegen Malerei und Musik, in der Poesie die Lyrik besonders günstig.

Sowohl die symbolische, wie die allegorische Kunst gehen von dem geistigen Momente der Kunsttätigkeit, der Idee oder dem künstlerischen Gedanken, aus. Nur um der Bedeutung dieser letzteren willen ist es ihnen um die Ausbildung der Form zu tun, daher sie auch leicht in das Konventionelle, von dem sie ausgingen, zurückfallen können (Konventionalismus). Am meisten sind dem diejenigen Künste ausgesetzt, die nicht auf Nachahmung der in der Natur und Wirklichkeit dargebotenen Erscheinungen, sondern nur auf der Entwickelung bestimmter, von der Natur abgeleiteter Verhältnisse beruhen. Denn diese müssen die künstlerischen Grundformen, die jene schon in diesen Erscheinungen finden, erst selbst schaffen (z. B. die Architektur: das Haus, den Tempel, die Kirche, sowie die einzelnen Teilformen der Gebäude: Säule, Giebel rc.; die Musik: die Lied- oder Tanzform, die Arie, die Sonate rc.). Auch sind sie bei Darstellung des künstlerischen Gedankens wesentlich auf die weitere Ausbildung dieser Formen verwiesen, die leicht zur Hauptsache wird. Diese Gefahr liegt um so näher, je oberflächlicher der Idealismus das geistige Moment erfaßt, je mehr es diesem an Vertiefung und genügender Bedeutung fehlt. Wenn hiernach gerade der Idealismus, obschon er die Form nur der geistigen Bedeutung wegen schätzt, doch leichter in Gefahr kommt, in Konventionalismus oder Formalismus zu fallen, so kann anderseits auch wieder die Bedeutsamkeit des künstlerischen Gedankens, die er darin zur Erscheinung bringen will, zu einem Bruch zwischen beiden

führen, insofern er die Naturbeobachtung, das Studium der künstlerischen Mittel und ihrer Wirkungen, sowie die künstlerische Technik darüber vernachlässigt oder auch absichtlich von ihnen teilweise absieht. Denn selbst bei der sorgfältigsten Naturbeobachtung und der genauesten Kenntnis der Mittel wird der Idealismus von ihnen nicht selten grundsätzlich eine beschränktere Anwendung machen, als der Realismus, obschon er anderseits mit diesem hierin auch aufs erfolgreichste wetteifern kann. Der idealistische Klassizismus der Griechen ist in der Abstraktion von der Natur und Wirklichkeit ungleich weitergegangen, als die Romantik, Goethe ist lehrreich für beides; man vergleiche hierin nur die Darstellungsweise in seinem „Götz" oder „Faust" (1. Teil) mit der in „Iphigenia" und „Tasso", oder in der „Natürlichen Tochter".

Realismus und Idealismus schließen sich zwar vielfach, aber weder notwenigerweise, noch vollkommen aus. Doch wird eine stärkere Durchdringung und vollkommenere Versöhnung beider immer eher auf seiten des Idealismus, als des Realismus zu finden sein, wie ja die Kunst ihrer ganzen Natur nach eigentlich idealistisch sein sollte. Im ganzen aber begünstigt der Idealismus die innere Gestaltung, der Realismus die Technik der Ausführung.

§ 40. Von der künstlerischen Weltanschauung. Das Ernste und das Heitere. Der Humor. Das Naive und das Reflektierte. Das Sentimentale. Die Begeisterung. Das Pathos und das Pathetische. Ironie und Satire. Laune, Tiefsinn, Scharfsinn und Witz.

Alle künstlerische Tätigkeit ist abhängig von der Stimmung des Geistes. Bei allem Wechsel der Stimmung gibt es aber eine Grundstimmung, die im Naturell und Temperamente des Individuums wurzeln mag, zunächst aber abhängig und bestimmt ist von der allgemeinen Anschauung des Geistes von Welt und Leben. Sie wird daher auch auf die künstlerische Auffassung, Gestaltung und Behandlung einen bedeutsamen Einfluß ausüben.

Das Leben stellt sich immer und überall in Gegensätzen dar. Auf ihnen beruht, sowie die einfachste Unterscheidung, auch unsere ganze Erkenntnis. Der Wert, den diese Gegensätze haben, ist nicht nur ein sehr verschiedener überhaupt, sondern auch ein verschiedener für die Erkenntnis, für die Sinnlichkeit, für das Gemüt und für die ästhetische Anschauung.

Diese äußeren Gegensätze rufen in uns selbst wieder entsprechende Gegensätze hervor: die des Angenehmen und Unangenehmen, des Heiteren und Ernsten, des Wohlgefühls und des Schmerzes, des Lustigen und des Traurigen. Die Disposition oder die Grundstimmung des Geistes, leichter durch die eine, als durch die andere Seite dieser Gegensätze berührt und ergriffen zu werden, unterscheiden wir nun, gleich der diesen Gegensätzen entsprechenden Lebensanschauung, sie alle in einen Begriff zusammenfassend, als heitere und ernste.

Der Künstler hat aber kraft der Freiheit seines Geistes und kraft seiner Fähigkeit der Abstraktion zugleich das Vermögen, die Erscheinungen und Vorgänge des Lebens, seinen besonderen künstlerischen Zwecken gemäß, bald unter den Gesichtspunkt der einen oder der anderen, oder auch unter einen solchen zu stellen, der der Durchdringung beider entspricht, so daß er selbst noch im Tragischen ein Auge und ein Lächeln für das Törichte, Verkehrte, Kleine und Lächerliche hat und anderseits das Komische bis an die Grenze des Erhabenen, ja des Tragischen zu verfolgen im stande ist, wobei indes immer die eine dieser beiden Seiten vorherrschen mag und je nach dem besonderen künstlerischen Zwecke auch vorherrschen muß. Man hat diese Grundstimmung des Geistes, die sich immer nur auf der Grundlage eines starken und tiefen Gemütslebens entwickelt, mit dem Namen des Humors bezeichnet.

Wie es Künstler gibt, die überwiegend einer ernsten oder heiteren Anschauungsweise der Dinge zuneigen, so hat es auch Zeiten gegeben, deren Anschauungsweise eine ganz unvermischte Darstellung des Heiteren oder des Ernsten im Kunstwerke

forderten und den Humor davon ausschlossen. Selbst die Griechen, die das Gemütsleben nur wenig ausgebildet hatten und auch bei ihrer ganz objektiven Betrachtungsweise einer humoristischen Darstellung nicht fähig waren, haben dessenungeachtet, wie das Satirspiel und die Hilarotragödie beweisen, eine Verbindung ernster und heiterer Elemente gesucht. Nur war diese Verbindung eine wesentlich andere, als die des Humors und beruhte auf einer wesentlich anderen Stimmung des Geistes, wie dieser.

Die heitere Lebensauffassung wendet sich ihrer Natur nach gern und willig den Erscheinungen des äußeren Lebens zu. Sie wird um so lieber bei ihnen verweilen, als sie sie für gewöhnlich nur so weit in Betracht zieht, als sie den Geist befriedigen. Sie ist daher einer realistischen Auffassungs- und Darstellungsweise zugeneigt und, wenn auch nicht auf sie beschränkt, doch vorzugsweise auf sie verwiesen. Da ihr selbst noch das Kleine von Interesse ist, so versenkt sie sich auch gern und liebevoll in das einzelne der Erscheinung.

Der ernsten Lebensauffassung ist es dagegen überwiegend um die geistige Bedeutung der Erscheinungen zu tun. Sie stellt ihren Gegenstand vorzugsweise um dieser willen dar. Die sinnliche Form ist ihr nur in so weit von Wichtigkeit, als jene durch sie zur Erscheinung kommt und nur an und in ihr überhaupt zur Erscheinung kommen kann.

Aus diesen Gründen ist die heitere Weltanschauung noch entschiedener auf eine naive Darstellungsweise verwiesen, als die ernste, wie die Anmut, die sie fordert, etwas selbst noch in die Erscheinungen des unbewußten Lebens Eingehendes und sich darin mit Auflösendes, die Würde, die der anderen eigen, dagegen immer etwas mit Bewußtsein daraus Hervortretendes ist. Man hat dem Naiven das Sentimentale oder Empfindsame gegenübergestellt, allein die Bedeutung des Naiven liegt nicht sowohl im Empfindungsmoment, als in der Form, in der dieses erscheint, die frei von aller Reflexion ist. Daher das Reflektierte als ihr eigentlicher Gegensatz zu betrachten ist, von dem das Sentimentale nur eine besondere,

auf das Gemütsleben bezogene Form ist. Weil das Naive häufig mit einem Mangel an Einsicht, Wissen und Bildung verbunden ist, und hierdurch in einem Gegensatz zu dem Zweckmäßigen erscheint, so hat dieser Begriff im Gebrauche eine üble Nebenbedeutung erhalten. Dieser Mangel ist ihm aber keineswegs wesentlich. Das Naive kann auch noch auf den höheren Bildungsstufen, freilich in andrer Weise, hervortreten. Wenn Schiller die Kunst der Neueren im Gegensatze zu der der Griechen, die er naiv nannte, als sentimental bezeichnet hat, so faßte er allerdings mehr das Gemütsmoment, als das der Reflexion ins Auge, obschon die Neueren dieser in der Tat einen größeren Anteil an der Kunsttätigkeit gestatten als die Griechen. Und wenn man anderseits an der griechischen Kunstanschauung besonders die Heiterkeit hervorheben konnte, so beruht dies hauptsächlich darauf, daß die strenge Objektivität ihrer Darstellungsweise zugleich eine größere Unmittelbarkeit, eine größere Naivetät bedingte, das Naive aber vorzugsweise der heiteren Weltanschauung eigen ist. Denn in Wahrheit schreitet ihre tragische Muse noch ernster und feierlicher daher, als die der Neueren. Heiter ist sie eigentlich nur im Gegensatze zu der Weltanschauung der übrigen alten Völker.

Das Naive ist zwar vorzugsweise mit dem Heitern im Bunde, wird aber auch vom Ernste nicht ausgeschlossen. Die B e g e i s t e r u n g, die überwiegend auf seiten der ernsten Lebensauffassung steht, wird, insoweit sie nicht von der Reflexion und Verstandestätigkeit beeinflußt ist, immer naiv verfahren. Die Reflexion kann es nie. Doch gibt es auch eine komische Begeisterung. Ja selbst die sinnliche Lebensfreude vermag uns in Zustände zu versetzen, die in ihr Bereich fallen. Die unmittelbaren Lebensäußerungen auch dieser Formen der Begeisterung haben aber durchaus den Charakter des Naiven.

In der Begeisterung erscheint die Seele ganz von einer Idee, einer Anschauung oder Empfindung erfüllt und ergriffen, doch immer nur so, daß sie sich dadurch befreit und erhoben fühlt. Nimmt dagegen dieses Ergriffensein die Form des Erleidens an, so pflegt man diesen Zustand, sowie die aus ihm

hervorgehenden Lebensäußerungen „Pathos“ zu nennen. Man hat das Pathos dem Ethos, dem Charakter, im Sinne der Sittlichkeit, entgegengestellt. Sie stehen aber nur in dem Verhältnisse des Zufälligen und des Notwendigen zueinander. Das Pathos setzt Charakter voraus, nur dieser kann überhaupt Pathos entwickeln, das zwar mit Notwendigkeit aus ihm hervorgeht, doch nur unter Umständen, denen ein Moment der Zufälligkeit anhaftet. So ist es z. B. in bezug auf den Charakter Romeos nur etwas Zufälliges, daß die Häuser der Capulets und der Montagues in Feindschaft gerieten, und doch entspringt hier zum Teil sein Pathos. Wogegen es in bezug auf seinen Charakter nichts Zufälliges ist, daß er, doppelt gewarnt, das Haus des ihm feindlichen Stammes betritt. Das Pathos muß aber nicht nur ganz unmittelbar aus dem Charakter und seinem Zustand hervorgehen, sondern es muß auch diesem Zustande und den Verhältnissen und Umständen, die ihn bedingen, angemessen sein. Wie uns der Künstler, besonders der Dichter und Schauspieler, nicht selten mit falscher Naivetät zu täuschen sucht, so geschieht dies wohl auch mit falschem Pathos, das sich aber leicht durch das Übergreifende, Gespreizte, Schwülstige, das ihm eigen, kennzeichnet und hierdurch zuweilen selbst in sein Gegenteil, das Parodistische, umschlägt. In diesem Sinne kann es vom komischen Dichter ergriffen werden, wie es von ihm ja nicht selten als Mittel einer ironischen Darstellung gebraucht wird.

Die künstlerische Ironie und die ironische Behandlungsweise bilden den Gegensatz zu dem künstlerischen Pathos und der pathetischen Behandlungsweise. Während diese ihren Gegenstand ganz erfüllt von der Idee darstellen, lassen ihn dagegen jene in einem solchen Verhältnisse zur Idee erscheinen, daß dessen Unzulänglichkeit oder Hinfälligkeit dadurch sichtbar wird. Die Ironie deckt diese auf, indem sie sich den Schein, sie mit Gründen zu rechtfertigen und anzuerkennen, gibt. Je ernster dieser Schein, desto feiner die Ironie, die aber nicht selten einen derberen, übermütigen Ton anschlägt. Es hängt von der Natur ihres Gegenstands ab, welche Art die

angemessenste ist. Von dieser spottenden Ironie, die wohl auch feindlich und bitter sein kann, ist die tragische Ironie zu unterscheiden, in der die Aufdeckung der Hinfälligkeit des Gegenstands bis zur Vernichtung führt. Hier ist es das Schicksal selbst, durch das die Ironie sich betätigt, indem z. B. ein scheinbarer Wechsel von Unglück zum Glück Ursache jener Aufdeckung und Vernichtung wird.

Die Ironie ist sowohl vom Humor, wie von der Satire zu unterscheiden. Letztere stellt den Gegenstand, dessen Nichtigkeit oder Verderbnis sie zur Erscheinung bringen will, nicht in übertreibender Weise, wohl aber in seiner ganzen Blöße dar. Sie hat fast immer eine außerkünstlerische Tendenz, die nur durch Witz und Laune gemildert wird. Jean Paul stellt der Ironie die Laune gegenüber, insofern diese ihren Gegenstand subjektiv, jene objektiv darstellt. Dies scheint darin zu liegen, daß es die Ironie ernster, als die Laune meint. Ihr ist es vor allem um die Idee zu tun, für die sie eintritt, dieser dagegen um das erhöhte Lebensgefühl, aus dem sie darstellt, und wozu die Idee nur den zufälligen Anlaß bietet, daher sie von einem Gegenstand leicht zu dem anderen überspringen kann. Im Humor suchen sich Ernst und Heiterkeit zu durchdringen, ohne einander doch irgendwie aufzuheben. In dieser Durchdringung verliert selbst die Ironie jede Bitterkeit, weil der Humor auch noch im Kleinen eine Bedeutung, im Unzulänglichen noch ein Vermögen, im Verderblichen noch eine wohl tätige Wirkung sucht und erkennt. Da er nie gegen den Gegenstand, sondern nur gegen das Endliche in ihm, wie in allem Einzelnen gerichtet ist, und er sich auch selbst nicht davon ausnimmt, so ist er zur Duldung geneigt. Und wenn er auch überall durch die Idee die Endlichkeit der Erscheinung dartut, so hebt er doch darum die Bedeutung der letzteren nicht vollständig auf.

Tiefsinn, Scharfsinn und Witz können ebensowohl im Dienste der Begeisterung oder der Reflexion, als in dem des Humors oder der Laune stehen, doch ist der Tiefsinn überwiegend der Begeisterung, der Scharfsinn der Reflexion, der Witz dem Humor und der Laune verbunden. Der

Tiefsinn löst die Probleme auf, die ihm in den Gesetzen und Widersprüchen der Erscheinungen entgegentreten, indem er sie auf ein gemeinsames Gesetz zurückführt. Der Scharfsinn unterscheidet das Wesentliche von dem Zufälligen der Erscheinung. Der Witz bringt das Ungereimte, Zweckwidrige mit dem Anspruch des Angemessenen, Zweckmäßigen zu überraschender Anschauung. Er deckt das Unwesentliche, die Blöße, die Einseitigkeit, die Hinfälligkeit seines Gegenstands durch den Vergleich oder die Verbindung mit einem ihm womöglich völlig entgegengesetzten und dabei untergeordneten oder nichtigen Gegenstande auf. Die scheinbare ganze oder teilweise Übereinstimmung oder Einheit beider kann zur Verstärkung des Witzes wohl beitragen, ist ihm aber nicht wesentlich.

Da er immer nur ein einzelnes Moment der Darstellung ist, so muß die Beziehung, durch die er seine Operation vollbringt, ebenso plötzlich eintreten, als rasch wieder zum Abschluß gebracht werden. Kürze ist, wie Jean Paul sagt, der Körper und die Seele des Witzes. Da es meist Gegensätze sind, die er miteinander in Verbindung zu bringen hat, so ist es vorteilhaft, wenn der Gegenstand, von dem er ausgeht, eine wenn auch nur scheinbare Erhabenheit, ein scheinbares Pathos, eine gewisse Bedeutung, der mit ihm in Verbindung gebrachte Gegenstand aber den Charakter des Unbedeutenden und Zufälligen hat. Die gesuchte Beziehung hebt einen Teil, wenn nicht die ganze Wirkung des Witzes auf. Man hat dem Begriffe des Witzes nicht selten zugleich eine zu große Weite und eine zu große Enge gegeben, so daß man ihm noch Erscheinungen zuweisen konnte, die seinem Gebiete nicht angehören, und für andere, die ihm zugehören, doch keinen Raum fand. Jean Paul, dem wir so geistvolle Bemerkungen über das Wesen des Witzes und so tiefe Einblicke in das Komische überhaupt verdanken, wollte schon im Vergleichen den Keim des Witzes sehen, daher er ihm auch das Bild, die Antithese, die Allegorie und das Wortspiel zurechnet, die wohl witzig sein können, aber es doch nicht unter allen

Umständen sind. Auch Vischer rechnet schon das bloße Wortspiel dem Witze zu, weil er das Treffen des Witzes für kein ihm wesentliches Moment, sondern nur für ein Akzidens hält. Es ist aber doch erst die Pointe, die das Wortspiel zum Witze macht. Sage ich: Ich habe einen ganzen Briefwechsel über diesen Wechselbrief geführt, so ist dies zunächst nur ein Spiel mit Worten, wogegen ich dieses Wortspiel zum Wortwitz mache, wenn ich von jemand sage: Er führt nur Briefwechsel über Wechselbriefe. Ebenso ist das Lichtenbergsche messingene Schlüsselloch mehr als ein bloßes Wortspiel. Selbst ohne die Beziehung auf den Raritätenhändler liegt schon ein Wortwitz darin, da die Bedeutung des Gegenstands, dem die Verbindung mit dem Beschaffenheitsworte eine selbständige Realität beimißt, und der doch nur ein Verhältnisbegriff ist, gerade durch sie wieder vollkommen aufgehoben wird. Mit jener Beziehung tritt aber noch eine zweite und bedeutungsvollere witzige Pointe hervor.

Wenn, wie Jean Paul sagt, der ästhetische Witz der verkleidete Priester ist, der jedes Paar kopuliert, so ist doch die Verbindung, die er stiftet, von einer ganz besonderen Bedeutung. Auch tut er es, wie Jean Paul hinzusetzt, mit verschiedenen Trauformeln, d. h. es gibt verschiedene Arten des Witzes. Im allgemeinen läßt sich der Witz als unbildlicher oder Reflexionswitz und als bildlicher Witz unterscheiden. Dem ersteren rechne ich den Sprach- oder Wortwitz zu, den Jean Paul den älteren Bruder des Reims oder dessen Auftakt genannt hat, dem letzteren aber den Situationswitz. Der Maler, der immer nur auf die Darstellung eines Moments beschränkt ist, kann die witzige Situation zum Gegenstande seiner ganzen Darstellung machen. In der Karikatur kann er sich auch des abstrakten Witzes in einem bestimmten Umfange bemächtigen und ihn ins Bildliche übersetzen. Da der Witz nur etwas Augenblickliches ist, so wird er seinen Reichtum nur durch eine gewisse Mannigfaltigkeit betätigen können. Es liegt hier für ihn die Gefahr, ins Gesuchte und Gehäufte zu geraten; das Einzelne und Zufällige zum Wesentlichen der

Darstellung zu machen und dieses selbst darüber zu vernachlässigen. In dieser Beziehung nennt Jean Paul mit Recht den Scharfsinn das Gewissen des Witzes.

§ 41. Allgemeiner Zweck der Kunst. Darüber hinausgehende Tendenzen.

Die Kunst gehört zu denjenigen Tätigkeiten des Menschen, die bestimmte Zwecke verfolgen und diesen zu entsprechen haben. Um dies aber wahrhaft zu können, ist ein möglichst deutlicher und klarer Begriff dieser Zwecke vorausgesetzt. Wenn nicht nur die verschiedenen Künste, sondern auch die verschiedenen Werke jeder einzelnen Kunst noch ihre besonderen Zwecke verfolgen, so würden doch erstere nicht alle unter einen allgemeineren Begriff zu bringen sein, wenn dies in Ansehung ihrer besonderen Zwecke nicht ebenfalls möglich wäre. Dieser allgemeine Zweckbegriff der Kunst konnte aber nicht zu allen Zeiten der gleiche sein, weil er abhängig ist von der Entwickelung der Künste sowohl, als von der der ästhetischen Begriffe. Er wird, so wie diese, immer nur eine relative Bedeutung ansprechen können, wie sie, im glücklichsten Falle, dem jeweiligen Entwickelungsstande unserer ästhetischen Erkenntnis entspricht.

Wir fanden bereits, daß die Kunst, um dem Geiste freie Anschauungen zu vermitteln, Anschauungen, die ihn über die Sphäre des leiblichen Lebens erheben und von ihren unmittelbaren Einwirkungen befreien, hierbei nicht ausschließlich auf die Nachahmung der Natur und Wirklichkeit beschränkt ist. Vielmehr war es immer ein neues, geistiges Moment, das den durch sie vermittelten Anschauungen erst ihren besonderen Wert verlieh, der, wie ja auch schon in der Natur die ästhetische Bedeutung mit der individuellen des Gegenstands wächst, wesentlich mit auf der subjektiven, individuellen Natur dieses Moments beruht.

Kann aber hiernach der mit den künstlerischen Darstellungen beabsichtigte Zweck wohl noch, wie man so häufig meint, wesentlich auf Erkenntnis, Belehrung oder sittliche

Besserung gerichtet sein? Was die Erkenntnis und Belehrung betrifft, schon deshalb nicht, weil die Künste die Erkenntnisse und Belehrung, die sie etwa vermitteln könnten, zum größten Teile selbst schon voraussetzen und was die Naturwahrheit und historische Wahrheit angeht, ebensowenig, weil sie von ihnen zu einem bestimmten Teile absehen dürfen, daher weniger zuverlässig und vollständig sein können, als die Natur und Geschichte selbst. Es lassen sich ohne Zweifel von den Werken der Kunst eine Menge neuer Begriffe, Erkenntnisse, Wahrheiten, Gesetze ableiten, die unser Wissen nicht wenig erweitern. Die Poesie spricht deren wohl auch ganz unmittelbar aus. Dies geschieht aber immer nur beiläufig. Es hat mit dem wesentlichsten Teil eines Kunstwerks nur wenig zu tun, der ebensowenig wie die höhere Wahrheit, die wir von ihm fordern und die sich immer nur auf das Verhältnis der Form zu dem künstlerischen Gedanken bezieht, von der Form zu trennen ist, also auch nur in der Anschauung, nicht im Begriffe erkannt werden kann, in den sie nicht vollkommen eingeht. Wie aber die wesentliche Bedeutung des Kunstwerks nur in der Anschauung liegt, so kann auch ihr wesentlicher und allgemeinster Zweck nur der sein, unsere Anschauung zu erweitern, ihr einen bedeutenderen Inhalt zu geben.

Dies geht am überzeugendsten aus den Darstellungen derjenigen Künste hervor, die nicht unmittelbar auf Naturnachahmung beruhen. Architektur und Musik erschließen beide dem Geiste eine ganz neue, nur ihm eigentümliche Welt, deren Bedeutung ausschließlich auf den Anschauungen beruht, die sie vermitteln (wobei man bei der Architektur freilich nur die ästhetische Seite ins Auge fassen darf).

Schon hiernach läßt sich erwarten, daß der allgemeine Zweck der Kunst auch ebensowenig unmittelbar auf sittliche Besserung gerichtet sein kann. Würden doch einige Künste diesem Zwecke gar nicht, andere nur wenig entsprechen können. Nur die Poesie vermöchte es in größerem Umfange, da sie es, wenn auch nicht durchgehend, so doch vielfach, mit der Darstellung ethischer Charaktere, Verhältnisse, Konflikte und

Kämpfe zu tun hat. Nur von ihr hat man daher auch unmittelbar sittliche Wirkungen gefordert und die moralisierende Dichtung besonders hochgehalten. Nur hat man dabei übersehen, daß, gerade um diese Wirkungen in größerem Umfange erzielen zu können, sie den Ton nur zu oft zu dem des gewöhnlichen Lebens herabstimmen und vorzugsweise solche Fälle behandeln muß, wie sie im täglichen Verkehre der Menschen vorkommen, was meist auf eine ziemlich flache Moral hinausläuft.

Gewiß kann die Poesie uns tiefe Einblicke in die sittliche Natur des Menschen und in das Wesen der Sittlichkeit, wie in seine inneren und äußeren Zustände und in den Weltzusammenhang vermitteln und gewiß wird es möglich sein, davon eine fruchtbare Anwendung auf das handelnde Leben zu machen. Unmittelbar auf sittliche Besserung ausgehen kann die Poesie aber so wenig, daß sie darüber ihren nächsten und vornehmsten Zweck, uns reine und freie Anschauung zu geben, völlig aufgeben müßte. Ich habe dafür schon an einem andern Orte auf ein sehr lehrreiches Beispiel hinweisen können. Im „Hamlet“ läßt Shakespeare seinen Helden sich der Kunst des Schauspiels als Mittels zur Entlarvung eines Verbrechers bedienen. Dieser Zweck wird erreicht, der eigentliche Zweck der Darstellung dadurch aber völlig zerstört. Der König, in seinem Gewissen getroffen, erscheint unfähig zu jedem ästhetischen Genuß. Er kann die Vorstellung nicht mehr ertragen. Und als ob uns der Dichter habe zeigen wollen, wie wenig selbst bei einer so tiefen Wirkung der Zweck sittlicher Besserung erreicht wird, läßt er den König, nachdem dieser vergeblich nach Reue und Gebet gerungen, sich zu neuen Freveln emporraffen.

Wie die Auffassung eines Kunstwerks eine reine und freie Anschauung davon voraussetzt, so sollen auch die durch sie bedingten Wirkungen nicht Furcht für uns selbst oder Reue erwecken, sondern uns in einen freien, erhöhten und sowohl nach innen wie nach außen harmonischen Zustand versetzen.

Wenn aber die Kunst auch nicht unmittelbar auf Belehrung oder sittliche Besserung ausgeht und ausgehen soll, so kann sie dem Menschen doch, indem sie ihm eine Welt neuer Anschauung erschließt und seine geistigen Kräfte hierbei auf eine harmonische Weise ins Spiel setzt, ein erweitertes und erhöhtes Bewußtsein von sich selbst vermitteln, und hierdurch unmittelbar und mittelbar zu seiner Veredlung beitragen.

Ich habe gezeigt, von welcher Bedeutung die Vorstellungen ihre Aufeinanderfolge und ihre Verbindung für die ganze Entwickelung des Bewußtseins, für die des Geistes sowohl, wie für die des Gemüts, sind; wie alle Tätigkeiten und Handlungen des Menschen mit unter ihrem Einflusse stehen, wie er sich von ihnen die Welt seiner Begriffe und Ideen ableitet und aus diesen sich wieder neue, höhere Zwecke entwickelt. Es läßt sich hieraus ermessen, von welcher Wichtigkeit die zweckmäßige Entwickelung der Reproduktion und Assoziation unserer Vorstellungen, sowie die des Einflusses auf letztere ist. Dieser Einfluß ist, wie wir fanden, zwar zunächst ein beschränkter, wie er auch immer ein nur indirekter bleibt; gleichwohl ist er einer höheren Entwickelung fähig. Die Art und Beschaffenheit der auf den Menschen einwirkenden äußeren Sinneseindrücke, die Verhältnisse, die sich an den ihnen entsprechenden Sinnesvorstellungen darbieten, die Bedeutung, die er beiden zu geben vermag, der Sinn, in dem er sie auffaßt, dies alles kann dafür nicht gleichgültig sein, da es, wie leicht zu erkennen, auf die Reproduktion und Assoziation der Vorstellungen einen nicht zu unterschätzenden Einfluß ausüben muß. Die Bedeutung des Natur- und des Kunstschönen, sowie der ästhetischen Auffassung beider für die Entwickelung der Kultur überhaupt und für die der Sitten insbesondere, bedarf hiernach keines besonderen Nachweises. In bezug auf die nach außen gerichteten Kulturtätigkeiten genügt dafür ein Blick auf ihre Erzeugnisse. Hier tritt uns der Einfluß des ästhetischen Gefühls und Bedürfnisses, der Einfluß der Kunst überall, wohin wir auch sehen, in unzähligen

Formen und Gestalten entgegen. Freilich sind diese Formen und die ihnen zu grunde liegenden Antriebe keineswegs immer rein ästhetische, nicht selten sind letztere sogar verwerfliche. Es gibt nichts so großes und bedeutendes, daß der Mensch nicht einen falschen, ja schädlichen Gebrauch davon machen könnte. Schon aus den verschiedenen Stoffgebieten der künstlerischen Tätigkeit drängen sich nur zu leicht falsche, über ihren Zweck hinausgehende Tendenzen in sie ein; auch wird sie nicht selten von ihnen nur als Mittel und Vorwand ergriffen. Auf diese Weise entstehen die politischen, sozialen, lehrhaften, moralisierenden Tendenzen in der Kunst, die die ästhetischen Wirkungen zwar immer beeinträchtigen, aber doch noch mit ihnen verbunden sein, und in diesem Falle, wenn auch nicht für die künstlerische, so doch für die allgemeine Kulturentwickelung zu mächtigen Hebeln werden können. Auch daß künstlerische Formen in die auf bloße Unterhaltung und Zerstreuung berechneten Spiele und Vergnügungen eingehen, würde an sich nicht zu tadeln sein, wenn diese sich dann nur nicht selbst für Kunstwerke ausgeben wollten, und auch dafür angesprochen würden, was nicht nur zu einer Fälschung des Kunstbegriffs, sondern auch dazu führt, die Kunst zu ihnen herabzuziehen. Dies ist um so verwerflicher, wenn man sich dabei aufregender, auf die Sinnlichkeit der leiblichen Sphäre berechneter Reizmittel bedient. Die Kunst wird auf diesem Wege nicht selten zum bloßen Vorwande und Deckmantel der scham- und gewissenlosesten Ausbeutung gemacht, was eben so sicher zu einem allmählichen Sinken der Sitten führen muß, wie die wahre Kunst und das Schöne zur Sitte und Sittlichkeit.

Es ist hierdurch zugleich die Stellung bestimmt, welche der Kunstgenuß im Leben des Menschen einnehmen sollte. Er kann und darf nicht zur Hauptsache gemacht werden. Indem er ihm zu einer Quelle der Freude und der Erholung wird, soll er ihn vielmehr frei und tüchtig für das übrige, für das handelnde Leben machen.

§ 42. Von den ästhetischen Formen und Wirkungen im allgemeinen.

Nachdem die Philosophen lange bemüht gewesen sind, dem Begriff des Schönen eine transszendentale Bedeutung zu verleihen, der die Kunst nur annähernd zu entsprechen im stande ist, ist man neuerdings in den entgegengesetzten Irrtum geraten, ihm eine so weite Bedeutung zu geben, daß der Unterschied zwischen den verschiedenen Eindrücken, die ein erhöhtes Lebensgefühl im Bewußtsein hervorrufen, darin völlig aufgehoben erscheint, so daß das Schöne sich mit dem Reizenden, Angenehmen und Interessanten, ja sogar mit allem, was nur einen sinnlichen Lebensgenuß bedingt, in eine und dieselbe Kategorie der Erscheinungen geworfen findet. Der Grund hiervon liegt unter anderem in dem Bestreben, den letzten Ursachen der Erscheinungen nachzugehen, unter der vorgefaßten Voraussetzung einer letzten, gemeinsamen, einfachsten Grundform. Wenn es nun eine solche Grundform auch geben mag, so würde die Bedeutung der Verschiedenheit der aus ihr hervorgegangenen Erscheinungen sich doch niemals aus ihr erklären lassen. Vielmehr muß der Grund dieser Verschiedenheit noch in etwas anderem liegen, und da es sich bei der ästhetischen Betrachtung wesentlich um die Bedeutung dieser Verschiedenheit handelt, so wird die Zurückführung auf das ihnen etwa zu grunde liegende Gleichartige unsre Erkenntnis der ästhetischen Vorgänge keineswegs fördern. Gleichwohl hat man sich neuerdings darin gefallen, sowohl die Empfindungen der leiblich-sinnlichen Sphäre, wie die der geistig-sinnlichen Sphäre, ja sogar die subjektiven Erscheinungen des Gefühlssinns, sämtlich in nur zwei gegensätzliche Begriffe, in die des Vergnügens und die des Schmerzes, zusammenzufassen, und sie durch einen und denselben, nur dem Grade und der Dauer nach verschiedenen physiologischen und psychologischen Vorgang zu erklären, nämlich aus dem Bewußtwerden eines Zuwachses oder einer Verminderung an Kraft.

Die Richtigkeit dieser Behauptung bedarf um so weniger einer Untersuchung, als es sich hier nicht sowohl darum

handelt, für die ästhetischen, sowie für die übrigen Empfindungen einen gemeinsamen Erklärungsgrund, als, den Grund ihrer Verschiedenheit aufzusuchen. Dieser Grund liegt aber zunächst, wie wir fanden, teils in der zweiteiligen Natur des menschlichen Bewußtseins, das sich in eine leiblich-sinnliche und eine sinnlich-geistige Sphäre teilt, teils in einem, ihnen entsprechend, zwischen unseren Sinnesvorstellungen bestehenden Gegensatze, von denen der letzteren nur die des Gesichts und Gehörs angehören, sowie endlich in dem Gegensatze derjenigen Empfindungen, die die Sinnesvorstellungen ganz unmittelbar im Bewußtsein hervorrufen, zu denen, die erst infolge der Auffassung der in ihnen dargebotenen Verhältnisse entstehen. Nur die letzteren, und nur insofern sie von den beiden geistigen Sinnen herrühren, können von ästhetischem Werte sein.

Da die ästhetischen Erscheinungen nur für den betrachtenden Geist eine Bedeutung haben und diese Bedeutung immer auf einem zwischen ihm und der ästhetischen Erscheinung bestehenden Verhältnisse, ja wie wir fanden sogar mit auf der Natur und Beschaffenheit unseres Geistes und auf dessen Tätigkeit beruht, so muß das, was ästhetische Wirkungen ausübt, auch ganz an dem Gegenstande der Betrachtung zur Erscheinung kommen. Wenn wir aber auch in einem bestimmten Umfange sagen können, wie eine Erscheinung beschaffen sein müsse, damit sie ästhetische Wirkungen ausübt, und von diesen Wirkungen wieder auf eine bestimmte Beschaffenheit des menschlichen Geistes zu schließen vermögen, so ist hierdurch der letzte Grund dieser Wirkungen doch noch ebensowenig erklärt, wie Natur und Wesen unserer ästhetischen Empfindungen durch die Erkenntnis der physiologischen Vorgänge, die bei ihrem Zustandekommen stattfinden und dazu mit vorausgesetzt sind. Wir müssen sie vielmehr schlechthin als Tatsachen hinnehmen, die eben nur empfunden werden können, wie die Farbe nur gesehen oder der Ton nur gehört werden kann.

Ich habe bis jetzt das ganze Gebiet der ästhetischen Erscheinungen und Wirkungen in dem Begriffe des Schönen

zusammengefaßt. Außer in diesem allgemeinen Sinne gebrauchen wir ihn aber auch noch in einer engeren Bedeutung. Dies hat seinen Grund wesentlich darin, daß alle ästhetischen Erscheinungen auf einem Gegensatze, dem Gegensatze des künstlerischen Gedankens und seiner Erscheinung, beruhen, der nach zwei verschiedenen Richtungen aus ihnen hervortreten kann, dessen vollkommene Versöhnung man aber eben als das Schöne im engeren Sinne bezeichnet. Dieser zwischen der sinnlichen Form und der in ihr zur Erscheinung kommenden Idee und ihrer geistigen Bedeutung bestehende Gegensatz hängt zugleich noch mit dem Gegensatze zusammen, der der Idee selbst wieder zu Grunde liegt, und daher auch aus dieser hervortreten kann, sowie mit dem andren, der zwischen den in der sinnlichen Form dargebotenen Verhältnissen besteht. Im Schönen, im engeren Sinne, müssen nun alle diese Gegensätze zur Einheit verbunden erscheinen, welche Harmonie, als eine ganz unmittelbare, jede Dissonanz, jeden Widerspruch von sich ausschließen, oder diese als aufzulösende und aufgelöste Momente in sich aufnehmen kann. Im Schönen, im weiteren Sinne, müssen die Verhältnisse der äußeren Form zwar ebenfalls zu einheitlicher Harmonie versöhnt erscheinen, Idee und Erscheinung können hier aber in einem bestimmten Gegensatze, ja Widerspruche zueinander stehen, wobei die inneren Gegensätze und Widersprüche der Idee mit hervortreten mögen.

Da alles Schöne nur eine Bedeutung für den menschlichen Geist hat, so wird es auch dessen Natur und dessen dringendsten Forderungen entsprechen müssen. Mannigfaltigkeit der Verhältnisse muß aber schon deshalb eine der nächsten dieser Forderungen in bezug auf Anschauung sein, weil die Bedeutung des Gegenstands mit dem Reichtum der Verhältnisse, die er an sich darbietet, wächst. Nicht minder dringend wird eben deshalb Einheit und Harmonie des Mannigfaltigen zu fordern sein, weil, wie wir wissen, der Geist das Bestreben hat, das Unterschiedene nach bestimmten Gesichtspunkten und Zwecken wieder zu verbinden

und zusammenzufassen. Durch diese Einheit wird aber zugleich die Harmonie der in der Anschauung dargebotenen Verhältnisse gefordert, da diese nichts anderes als die Einheit in bezug auf die Gegensätze des Mannigfaltigen ist, die Harmonie aber mit der Stärke der Gegensätze an Bedeutung gewinnt. Wenn daher Einheit und Harmonie in der Anschauung fehlen, wird der Geist durch sie auch nicht vollkommen befriedigt werden, vielmehr das Bedürfnis empfinden, sie irgendwie herzustellen. Wogegen diese Einheit und Harmonie für ihn wieder etwas Fesselndes, Zwingendes hat, besonders, wenn sie eine allseitige, eine äußere und innere und jene durch diese mit Notwendigkeit gefordert ist. Die Harmonie und Einheit würde aber nicht eine ganz vollkommene sein und den Forderungen des Geistes vollkommen entsprechen können, wenn sich mit dieser Notwendigkeit nicht auch ein Moment der Freiheit verbände, durch das der Phantasie zugleich der Ausblick auf die unendliche Perspektive des Reiches der Schönheit eröffnet wird. Denn der Geist, besonders die Phantasie, fordert Freiheit. Jener erkennt zwar die Notwendigkeit an, doch nur insofern sie die Grundlage und Voraussetzung der letzteren ist. Er weiß, daß sich mit der Erkenntnis jedes neuen Gesetzes die Sphäre seiner Freiheit erweitert. Es ist dies der Grund, warum mit der zunehmenden Individualität auch die Bedeutung der ästhetischen Verhältnisse wächst, warum das subjektive Moment in der künstlerischen Tätigkeit zu einer Quelle höherer ästhetischer Bedeutung werden kann. Erst mit der Erfüllung dieser letzten und höchsten Forderung wird der Geist in bezug auf Anschauung von jedem Bedürfnis entbunden, wird er sich dem Genusse der Anschauung voll und frei hingeben können, mit der er sich nun auch selbst in vollster Harmonie fühlt. Erst jetzt werden dessen Verhältnisse einen Zauber ausüben, der keine Veränderung duldet, da sie nicht nur durch innere Notwendigkeit bedingt, sondern auch mit der Freiheit im Einklange sind und jede Veränderung diesen Zauber zerstören würde. Woraus sich erklärt, warum für

die Darstellung der Bewegung in den bildenden Künsten ein einziger Moment schon genügt, um den Beschauer völlig zu=friedenzustellen.

§ 43. Das Schöne, im engeren Sinne. Anmut und Würde. Affektation und Gravität.

Wenn man einen Begriff bilden sollte, der alle Erscheinungs=formen des Schönen umfaßt, so würde er, um auf dessen unterste Erscheinungsformen angewendet werden zu können, den höchsten Erscheinungsformen gegenüber leer und dürftig erscheinen müssen und nur wenig von ihrer eigentümlichen Bedeutung aussagen können. Es gibt aber kein absolutes Schöne, sondern immer und jederzeit nur das Schöne eines bestimmten Gegenstands, dessen Bedeutung, wenn sie auch nicht immer in dem Momente seiner Besonderheit liegt, doch mit darin liegen sollte.

Schon die mit der Individualität wachsende Bedeutung des schönen Gegenstands muß dazu führen, bei dessen Dar=stellung das Gewicht vorzugsweise auf das Charakteristische zu legen, was auch dem Gebiete des Schönen im engeren Sinne eine größere Ausbreitung gibt, dem Momente der aufgelösten Dissonanz die Aufnahme darin sichert und einen bestimmten Gegensatz zwischen den einzelnen Werken selbst dieses Ge=biets hervortreten läßt. Denn wenn auch in der einzelnen charakteristischen Schönheit alle Gegensätze, von denen oben die Rede war, versöhnt erscheinen sollten, so würde doch hier=durch gerade wieder ein Gegensatz zwischen der charakteristischen Schönheit des einen und des anderen Gegenstands bedingt werden, was noch dadurch gesteigert wird, daß die verschiedenen Gegenstände, ihren charakteristischen Gegensätzen entsprechend, seitens des Künstlers eine verschiedene Auffassung zulassen und finden; woraus sich ergibt, daß, wenn auch im all=gemeinen die Darstellung des Schönen im engeren Sinne ein möglichst vollkommenes Gleichgewicht aller an der künstlerischen Tätigkeit beteiligten Geisteskräfte, der ästhetischen Sinnlichkeit sowohl, als des Gemüts, des künstlerischen Verstandes, als

der künstlerischen Reflexion und endlich der schöpferischen Phantasie, fordert, dies doch im einzelnen Falle nicht immer stattfindet. Schon die Verschiedenheit der hauptsächlichsten Formen der künstlerischen Weltanschauung, der heiteren und der ernsten, der realistischen und der idealistischen, muß auch hier eine Verschiedenheit der Auffassungs-, Darstellungs- und Behandlungsweise bedingen. Es gibt auch im engeren Sinne eine heitre und eine ernste, eine überwiegend sinnliche und eine überwiegend geistige, eine mehr form- und eine mehr stimmungsvolle, eine klassische und eine romantische Schönheit, und die Schönheit desselben Gegenstands wird um so sicherer ebensoviel verschiedene Darstellungen als Künstler, die sie darstellen, finden, je bedeutender letztere sind. Es ist selbst die Frage, ob es eine Schönheit geben kann, die sich als reine Indifferenz zwischen dem Heitern und Ernsten darstellt, oder ob die geistige Bedeutung durch eine solche Indifferenz oder Gleichgültigkeit nicht selbst mit aufgehoben werden würde. Es gibt allerdings, sowohl in der Natur, als in der Kunst, eine Schönheit, von der wir sagen, daß sie uns gleichgültig läßt, doch wohl immer nur deshalb, weil es ihr an geistiger Bedeutung gebricht. Hier ist das Schöne eben nicht die Erscheinung des Geistigen mehr, nicht die Durchdringung von Geist und Form, sondern der bloße und daher auch leere Schein einer solchen Durchdringung. Etwas anderes ist es, wenn die geistige Bedeutung nur eine geringere, die Form aber gleichwohl von ihr noch durchdrungen ist. Es entsteht dann das Hübsche, das seiner Natur nach, weil die sinnliche Form hier das Übergewicht über das Geistige hat, immer mehr heiter als ernst ist.

Wenn die heitere und ernste Schönheit aber auch zueinander einen gewissen Gegensatz bilden, so schließen sie sich doch nicht vollständig aus. Ernst und Heiterkeit können beide in demselben Geiste vereinigt sein, wenngleich nicht immer in demselben Momente, wie es ja heitere Gesichter gibt, durch die ein ernster Zug geht, und ernste Gesichter, die durch einen heiteren Ausdruck verklärt werden.

Für die Schönheit im engeren Sinne wird gerade in dieser Beziehung die Grenze liegen, innerhalb welcher sie sich zu bewegen hat. Sie wird weder in der Heiterkeit, noch im Ernste so weit gehen dürfen, daß die Erscheinung des einen den Gedanken an das andere vollständig ausschließt.

Die Heiterkeit kann mit Anmut, der Ernst mit Würde verbunden sein. Die heitere Schönheit wird aber stets Anmut, die ernste Würde haben. Gleichwohl sind Anmut und Würde die Schönheit nicht selbst. Es ist auch nicht richtig, daß sie allein die ganze Schönheit der Bewegung umfassen, wennschon sie sich stets auf Bewegung beziehen. Auch die ruhige Erscheinung, die Gestalt, ihre Haltung können anmutig oder würdevoll sein, und anderseits kann man die Schönheit sich auch bewegt und die Bewegung schön vorstellen, ohne daß sie darum anmutig oder würdevoll zu sein brauchte. Gegenstände, die an sich nicht gerade schön sind, können durch Anmut oder Würde schön werden, die also gewissermaßen eine besondere Form des Schönen und nicht ein bloßes Akzidens davon sind, das sich von ihm loslösen und auf andre übertragen läßt. Wenn Kypris der Here den Gürtel leiht, um das Wohlgefallen des Zeus damit zu erregen, so ist diese ganz äußerliche Übertragung der Schönheit durch die Anmut doch nur bildlich gemeint. Anmut wie Würde können nicht äußerlich ergriffen werden, sondern müssen immer aus dem Innersten der die Bewegung bestimmenden psychischen Kraft und einem geistigen Grunde hervorgehen. Im Anmutigen gibt sich der Geist dabei gern und willig an die Form und Gestalt der sinnlichen Erscheinung hin, ganz und mit Leichtigkeit in sie eingehend und sich daher ohne weitere Absicht auch schon am bloßen Spiel der Bewegung erfreuend. Die Würde zeigt dagegen Zurückhaltung. Sie geht in der Bewegung nie weiter, als die geistige Bedeutung fordert, und da sie sich vor allem nichts vergeben will, so steht bei ihr die sinnliche Erscheinung, daher auch die Größe der Bewegung, im umgekehrten Verhältnisse zur geistigen Bedeutung. Diese erscheint um so größer, je kleiner das äußere Zeichen ist, durch

das sie erscheint. Anmut erwirbt Zuneigung, Würde bedingt Anerkennung. Es ist beiden ebensowenig notwendig, um sich zu wissen, als nicht um sich wissen. Doch wenn es gleich eine natürliche Würde, wie eine natürliche Anmut gibt, so liegt es doch mehr in der Natur der Würde als in der der Anmut, von sich zu wissen. Unbeabsichtigt muß aber die Form ihrer Erscheinung bei beiden sein, wenn sie nicht einen falschen Schein erhalten und von ihrer Bedeutung einbüßen sollen. Dieser falsche Schein macht jene zur Affektation, diese zur Gravität. In beiden wird ein Widerspruch zwischen der geistigen Bedeutung und ihrer Erscheinung sichtbar, der in das Gebiet des Lächerlichen fällt. Da selbst das Unschöne durch Anmut und Würde verschönt werden kann, so sehen wir schon hier eine Möglichkeit, das Häßliche, d. i. also den vollen Gegensatz des Schönen, als Moment in den Prozeß des letzteren aufnehmen zu können. Selbst bei der Darstellung des niedrigst Komischen verlangen wir daher noch Anmut. Anders verhält es sich hierin mit der Würde, weil auf seiten des Ernsten die geistige Bedeutung im Erhabenen noch zu einem höheren Ausdruck gelangen kann. Hier ist es daher dieses, sowie das Furchtbare, das dem Häßlichen einen ästhetischen Wert verleiht. Die Richtung, die auf seiten des Heiteren die geistige Bedeutung in bezug auf die Erscheinung gewonnen hat, muß dazu führen, daß es sich allmählich ganz in dieser verliert und zum Gefälligen, Zierlichen und Eleganten rc. herabsinkt. Diese können zwar auch in das Komische eingehen, sind aber zu schwach, um das hierin etwa mit aufgenommene Häßliche ganz überwinden zu können.

§ 44. Das Schöne im Widerstreit seiner Momente. Das Erhabene. Das Wunderbare. Das Furchtbare und Dämonische. Das Häßliche, Gräßliche und Entsetzliche. Das Fratzen- und Gespensterhafte. Das Pathetische und Rührende. Das ästhetisch Niedere und das Lächerliche.

Wenn die Kraft, sei sie nun eine physische oder geistige, sich über die Erscheinung erhebt oder diese doch ins unermeßliche

zu erweitern scheint, so entsteht das Erhabene. Es ist dann aber immer die Erscheinung noch selbst, die zu dem, was wir erhaben nennen, gemacht wird. Dies kann nur geschehen, solange es in der Anschauung unsere Fassungskraft nicht übersteigt, wenn wir auch entweder ein Maß es zu messen nicht finden, oder das, das wir finden, dazu doch nicht ausreicht. Daher kann das Meer ebensowohl in seiner eintönigen Ruhe, die keinen Maßstab bietet, als im stürmischen Aufruhr erhaben erscheinen, wo seine zahllosen Wellenbewegungen seine Unermeßlichkeit gleichsam für uns veranschaulichen. Anderseits hängt die Erhabenheit eines Eindrucks wieder von der Größe der in den Verhältnissen der Anschauung dargebotenen Maßstäbe ab, die aber immer nur eine relative ist. Aus diesem Grunde erscheint z. B. das Innere der St. Peterskirche minder erhaben als das des ungleich kleineren Mailänder Doms, wobei freilich noch stimmungsvolle Verhältnisse mitwirken dürften. Das Dunkle, Dämmervolle wirkt zugleich ernster und erhabener als das Helle und Deutliche. Es läßt der Phantasie einen freieren Spielraum, eine Perspektive gleichsam ins Unendliche. Die Anschauung scheint uns dann mehr zu geben, als die ihr zugrunde liegende Wirklichkeit darbietet. Die Erhabenheit steht demnach nicht immer ganz im direkten Verhältnisse zu der wirklichen Größe des Gegenstands.

Man hat von einer Erhabenheit des Raums und der Zeit gesprochen; was man darunter aber verstand, beruhte meist nicht auf unmittelbarer Anschauung. Man lieh dieser erst eine Größe, die der Gegenstand, wenn auch vielleicht in Wirklichkeit, so doch in ihr niemals hatte, noch haben konnte, wie z. B. dem gestirnten Himmel die Unermeßlichkeit des Weltraums, indem man sich darauf besann, daß all die kleinen Sternbilder, die in einer und derselben durch den Horizont unseres Sehens bedingten Kugelfläche zu liegen scheinen, Welten von ungeheurer Ausdehnung sind, die sich in zwar zu berechnenden, aber sinnlich nicht vorstellbaren Entfernungen von uns befinden. So bleibt auch der Anblick des Meers noch weit hinter seiner wirklichen Größe zurück, die wir ihm

auch nur erst leihen können. Aus unmittelbarer Anschauung wissen wir nichts von der Unendlichkeit, weder des Raumes noch der Zeit. Sie ist lediglich eine Sache der Reflexion. Daher hat die Menschheit auch lange nicht an die Unendlichkeit des Raums und an die Anfangslosigkeit der Zeit geglaubt. Das Erhabene der Anschauung bezieht sich vielmehr immer nur auf eine physische oder geistige Kraft, mag diese nun unmittelbar in die Erscheinung treten oder die Erscheinung nur auf sie zurückweisen. Das erste stellt sich, weil als Bewegung, in räumlich-zeitlichen, das letztere, weil in Ruhe, ausschließlich in räumlichen Verhältnissen dar. Die Erhabenheit der Erscheinung ist aber nicht selten eine doppelte. Ein Gebirge macht den Eindruck der Erhabenheit nicht nur, weil seine Formen auf das Wirken außergewöhnlicher Kräfte zurückweisen, sondern auch, weil die höhere Gesetzmäßigkeit, an der sich diese zwar gebrochen haben, gegen die sie sich aber gleichwohl behaupten konnten, darin mit zur Erscheinung kommt. Dies läßt erkennen, daß es auch im Kampfe, ja selbst im Untergange noch eine Erhabenheit geben kann. An sich darf das Erhabene nichts Bedrohendes sein, wenngleich es sich schon in seiner einfachsten Form über die sinnliche Erscheinung, ihre Freuden und Leiden, über Leben und Tod erhebt. Das Erhabene kann aber auch mit einem Widerspruche behaftet erscheinen und sich im Kontrast dieses Widerspruchs, der möglicherweise sowohl ein innerer als ein äußerer ist, darstellen. Seine Bedeutung wächst dann mit der in ihm zur Erscheinung kommenden Kraft, sowie mit der ihres Widerstands. In bezug auf jene unterscheiden wir die Erhabenheit der physischen Kraft von der der Leidenschaft und von der ethischen Erhabenheit; inbezug auf diesen: die Gesetzmäßigkeit der Natur (des Kausalzusammenhangs) und die einer sittlichen Weltordnung. Es eröffnet sich hier der Phantasie ein verlockender Spielraum, wozu sie von den Bedürfnissen des Gemüts noch besondere Antriebe empfängt und in den religiösen Vorstellungen sowie in dem Volks- oder Aberglauben einen festen Boden gewinnt. Das Wunderbare tritt hier bald als die Blüte, bald nur

als ein Schmarotzer des Erhabenen hervor; es verbindet sich aber noch lieber mit dem Furchtbaren, Dämonischen, Entsetzlichen und Gräßlichen, aus welcher Verbindung die phantastischen Wucherungen des *Fratzen-* und *Gespensterhaften* hervorgehen. Das *Furchtbare* entsteht, wenn das Erhabene sich zu einer mit Verderben drohenden Macht erhebt. Das Furchtbare der Leidenschaft wird *dämonisch*, wenn die der Naturseite des menschlichen Bewußtseins entspringenden Antriebe sich von den Fesseln des Willens befreit haben und diesen widerstandslos mit sich fortreißen. Sobald aber eine Anschauung uns auch für uns selbst fürchten ließe, würde sie aufhören, eine rein ästhetische Anschauung zu sein. Das *Häßliche* kann als Moment in das Erhabene und Furchtbare Eingang finden und ästhetische Bedeutung darin erlangen. Im *Gräßlichen* und *Entsetzlichen*, im Fratzenhaften und Gespenstischen aber herrscht es vor. Nur große Künstler vermögen daher selbst diese, doch immer nur als Momente, in ihre Darstellungen aufzunehmen, ohne der Harmonie in diesen zu schaden.

Das Häßliche hat längst eine Rolle in den nachahmenden Künsten gespielt. Bei den vorhellenischen Völkern gewann es seinen ästhetischen Wert durch die religiös-symbolische Bedeutung, die man ihm beilegte. Die griechische Kunst faßte es wohl zuerst als Gegensatz des Schönen auf, um zu dessen Entwickelung und Erweiterung benutzt zu werden, wie sich das bei der Musik in der aufgelösten Dissonanz zeigt. Shakespeare hat durch künstlerische Auffassung und Behandlung des Häßlichen großartige ästhetische Wirkungen erzielt. Die Viktor-Hugosche romantische Schule lehrte mithin im Grunde nichts Neues. Das Neue war nur, daß sie das Häßliche, als Quelle einer angeblich ganz neuen Schönheit, zum wenn nicht ausschließlichen, so doch vornehmsten Kunstprinzipe erhob und dieses dabei auf die Spitze trieb. Sie verfolgte aber noch immer ästhetische Absichten, das Schöne, als höchstes ästhetisches Ziel, im Auge behaltend. Erst der neueste Naturalismus in seiner äußersten Richtung schließt das Schöne

grundsätzlich aus von der Kunst und setzt an dessen Stelle das Wahre, d. i. die bloße Naturwahrheit. In der vollen Strenge seiner dürftigen Einseitigkeit stellt er die Kunst ganz unter den Gesichtspunkt der Natur, jedes andere künstlerisch-geistige Interesse, daher auch die geistige Individualität von sich ausschließend, der er nur noch in bezug auf das Sehen, das Festhalten des Beobachteten und die exakte Wiedergabe des letzteren eine künstlerische Bedeutung zuerkennt. An sich ist ihm das Häßliche ebenso interesselos wie das Schöne. Allein er glaubt seine Interesselosigkeit am darzustellenden Gegenstande nicht besser dartun zu können, als indem er ihn so gewöhnlich wie möglich wählt und dieses so wahr, d. i. so rücksichtslos wie möglich in seiner nackten Natürlichkeit darstellt. Ohne dieser Richtung Talent oder selbst Verdienst um die schärfere Naturbeobachtung und die weitere Ausbildung der künstlerischen Technik abzusprechen, läßt sich doch leicht erkennen, daß man auf diesem Wege nur zu einer sehr armseligen Kunst gelangen kann.

Der Widerspruch, der Kampf des Erhabenen der Leidenschaft mit dem ethisch Erhabenen, ist meist mit einem Leiden verbunden. In dieser Verbindung wird es zum Pathos. Das **Pathetische** ist also gewissermaßen das Erhabene im Leiden. Wird in der Darstellung des Leidens das Gewicht mehr auf die Empfindung oder die Reflexion der Empfindung als auf das geistige Moment gelegt, so entsteht das **Rührende**, es bildet mithin einen Gegensatz zum Pathetischen. Das Rührende ist nicht schlechthin verwerflich. Da es aber, ebenso wie das Gräßliche, Entsetzliche, Furchtbare 2c., außer den ästhetischen Wirkungen auch Wirkungen anderer Art auf die leiblich-sinnliche Sphäre des Bewußtseins ausüben kann, so hat dieser Begriff eine üble Nebenbedeutung erhalten, wie denn sowohl vom Rührenden, als vom Gräßlichen 2c. nicht selten um dieser ganz unkünstlerischen Wirkungen willen ein höchst verwerflicher Gebrauch gemacht wird.

Wie es eine falsche und leere Würde gibt, so gibt es auch ein falsches und leeres Pathos, eine falsche und leere Erhabenheit

und eine falsche, gemachte Rührung. Da es sich aber bei ihrem Gebrauch stets um die beabsichtigte Wirkung der echten handelt, so entsteht, falls ihre Gemachtheit und Leere sich aufdeckt, ein lächerlicher Kontrast, der die entgegengesetzte Wirkung bedingt. Doch auch die echte Erhabenheit, das echte Pathos, die echte Rührung, ja selbst das Furchtbare können durch äußeren oder inneren Anstoß eine Unterbrechung erfahren, durch die sie in ihr Gegenteil umschlagen und einen lächerlichen Kontrast zur Folge haben.

Man hat das Lächerliche ohne Einschränkung den Gegensatz des Erhabenen genannt. Wie aber nicht alle Erhabenheit in das Lächerliche umschlagen kann, so umfaßt auch das Lächerliche nicht den vollen Gegensatz des Erhabenen. Dem Erhabenen steht das Niedere gegenüber, aber doch nur das Niedere, sofern es noch ästhetische Bedeutung hat, die es teils durch den Gegensatz, teils durch das ihm verbundene Charakteristische und durch die satirische oder komische Beleuchtung erhält. Auch ist hier unter dem Niederen nicht sowohl das Gemeine, Grobsinnliche zu verstehen, sondern das, was überhaupt in der Erscheinung den Gegensatz zu dem Geistigen bildet. Es kann dem ganzen Gebiete der Sinnlichkeit entnommen sein und erlangt seine Bedeutung eben mit dadurch, daß es sich gegen das Geistige in der Erscheinung behauptet. Der dem einfach Erhabenen entsprechende Teil dieses Ästhetisch-Niederen umfaßt unter anderem das ganze Gebiet des sinnlichen Lebensgenusses, das der körperlichen Difformitäten, insofern diese auf einen übermäßigen Lebensgenuß hin- oder zurückweisen, oder auf dem Überwiegen des Nebensächlichen in der Organisation beruhen, dem sie hierdurch eine bevorzugte Bedeutung geben, oder endlich solcher Bildungen, die dem Zwecke der Organisation widersprechen. Auch diejenigen Bildungen gehören hierher, die an frühere, niedere Bildungsstufen erinnern, z. B. vögel-, hunde-, affenähnliche Gesichter ꝛc., sowie Glieder, die nur ganz mechanische Bewegungen zulassen, sowie diese Bewegungen selbst, oder auch tierische. Ferner das Hervortreten zufälliger Mißbildungen,

die sich als bedeutend aufwerfen oder in Widerspruch stehen mit der Bedeutung, die sich das damit behaftete Individuum zu geben sucht, sowie ein bleibender, mit den jeweiligen Empfindungen oder der äußeren Situation in Widerspruch stehender Ausdruck, z. B. ein ewig lächelnder Mund; ferner Bewegungen, in denen sich eine Bedeutung ausspricht, die weit über die des damit beabsichtigten Zwecks hinausgeht, oder die im offenen Widerspruch damit stehen, oder wohl auch in bedeutsamer Weise die Abhängigkeit des geistigen Lebens von den Funktionen der körperlichen Organe zur Erscheinung bringen, wozu die Sinnenmängel und überhaupt alle unvollkommenen Verrichtungen der dem Bewußtsein zumeist unterworfenen und am unmittelbarsten in seinem Dienst stehenden, oder zu einem bestimmten, gerade in die Anschauung fallenden Zweck nötigen Organe gehören (z. B. der Wettlauf von Hinkenden), der veranschaulichte Widerspruch zwischen Ursache und Wirkung in einem Erfolge der Tätigkeit (man denke an die bekannten Späße der Clowns, die einen ungeheuren Anlauf nehmen, nur um sich nieder- oder sich einen Hut aufzusetzen); sodann die Anschauung der vollkommenen Unzweckmäßigkeit eines Tuns, besonders wenn diese in Widerspruch steht mit dem Bewußtsein, mit dem sie ausgeführt wird, oder des Widerspruchs einer teilweisen Zweckmäßigkeit mit der Unzweckmäßigkeit des Ganzen. Auch die Wortspiele und ein Teil des Witzes gehören diesem Gebiete noch an, das, wie man schon aus dieser flüchtigen Skizze ersehen wird, dem Cynischen und Obszönen, dem Burlesken und Grotesken willig Eingang gewährt und für die letzteren der wahre Tummelplatz ist. Das **Burleske** umfaßt vom Drolligen bis zum Närrischen alle Zwischenstufen, es entspringt der Laune und dem Übermute und ist ein Gemisch von bewußt und unbewußt Lächerlichem. Das **Groteske** geht aber über dessen Gebiet noch hinaus. Es weiß sich nur in der übertreibenden Darstellung zu genügen, wobei es sich über die Naturgesetze einfach hinwegsetzt, aber in einer Weise, die gerade an sie erinnert.

Die Grenzen, die hier der Aufnahme des Häßlichen, Sinnlichen und Unsittlichen gesetzt sind, sind teils durch das allgemeine ästhetische Gesetz schon bedingt, das jede, sei es unmittelbare oder mittelbare, Wirkung auf die leiblichsinnliche Sphäre des Anschauenden ausschließt, teils aber auch durch den Gegensatz der heiteren und ernsten Weltbetrachtung, welcher fordert, daß man das Heitere nur unter den Gesichtspunkt der Sinnlichkeit und des Verstandes, d. i. der Zweckmäßigkeit, das Ernste aber unter den Gesichtspunkt des Gemüts und der Sittlichkeit stellt. Das Heitere wird daher in all seinen Ausschweifungen zu vermeiden haben, das sittliche Urteil herauszufordern. Die hierdurch gezogenen Grenzen werden aber immer verschiebbare sein, da sie für fast jede Individualität nach Maßgabe ihres Naturells, ihrer geistigen Bildung, ihrer Weltanschauung und der beiden entsprechenden Auffassung der ästhetischen Erscheinungen andere sein werden.

Das Lächerliche dieses Gebiets ist, wie das Lächerliche überhaupt, teils ein eingestanden bewußtes, teils ein nur scheinbar unbewußtes, teils auch ein wirklich ganz oder teilweise unbewußtes. Der Narr, der Clown, der humoristische Charakter haben immer ein teils offenes, teils heimliches Bewußtsein der Lächerlichkeiten, die sich an ihnen darstellen, oder die sie selber hervorrufen; auch vermitteln sie, die unbewußten Lächerlichkeiten anderer ans Licht zu ziehen. Es ist aber eine irrige Annahme, daß man auch dem unbewußt Lächerlichen erst ein Bewußtsein der Zweckmäßigkeit leihen müsse, um es überhaupt lächerlich finden zu können. Es ist nicht einmal nötig, daß der lächerliche Gegenstand ein Bewußtsein davon haben kann. Wenn einem mit großer Gravität auftretenden Manne heimlich ein Zöpfchen angebunden wird, so läßt sich nicht sagen, daß er, um es lächerlich finden zu können, ein Bewußtsein hiervon haben müßte. Auch finden wir es nicht deshalb lächerlich, weil wir ihm davon unser Bewußtsein leihen, denn wenn er wirklich darum wüßte, ohne sich's merken zu lassen, so würde damit ein Teil des lächerlichen Kontrastes schwinden, der gerade sein Nichtwissen mit zur Voraussetzung

hat. Ließe er sich aber davon reizen, so würde daraus möglicherweise ein neues lächerliches Verhältnis entstehen, dasjenige, das wir zuvor belachten, jedoch aufhören. Neben diesem einfach Lächerlichen gibt es aber auch ein mit einem Widerspruche behaftetes, das dann immer auf einem Tun, einer Verrichtung, einer Tätigkeit, einer Handlung beruht, die unter den Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit fällt. Die einfachste Form davon entsteht dadurch, daß diese Tätigkeit durch äußeren oder inneren Anstoß, sei es durch das, was wir Zufall nennen, oder den Übermut, den Mutwillen, die Schalkhaftigkeit anderer, plötzlich eine Unterbrechung erleidet, die sie in ihr Gegenteil umschlagen läßt. So z. B. wenn einem Schwätzer plötzlich ein Pflaster über den Mund geworfen, oder ein eifrig Laufender über einen Stein stolpern und hinfallen würde, oder ein Redner im Flusse seiner Rede stecken bliebe, oder seinen Vortrag durch Niesen unterbrechen müßte. Die lächerliche Wirkung wird noch verstärkt, wenn die Tätigkeit schon selbst mit einem Momente des Lächerlichen behaftet war, z. B. wenn der Redner in all diesen Fällen durch das Affektierte seines Vortrags zum Spotte reizte. Oft liegt der Grund des Lächerlichen in der Unzweckmäßigkeit der für eine bestimmte Wirkung gewählten Mittel, die ein großes Gebiet dieses Lächerlichen eröffnet. Nicht minder geschieht dies durch den Widerspruch zwischen Absicht und Zweck. Dies kann auf der Unzulänglichkeit der Sinneswahrnehmung oder der des Urteils oder auf beiden beruhen. So hielt Sancho Pansa sich eine ganze Nacht in der Schwebe über einem unbedeutenden Graben, aus Furcht in einen Abgrund zu stürzen. Der Grund dieser Unzulänglichkeit kann entweder in einer mangelhaften Naturanlage oder ihrer ungenügenden Ausbildung, in zufälligen äußeren Umständen oder einer besonderen einseitigen Richtung des Geistes liegen und im letzteren Falle als Torheit hervortreten.

Die Wirkung des Lächerlichen wird um so frappanter, je mehr die Verwicklung mit dem äußeren Zufall zur Enthüllung der Einseitigkeit und Beschränktheit beiträgt. Auch

hier hat man, um die Bedeutung dieser zufälligen Einwirkungen noch zu verstärken, wie so viele Zaubermärchen beweisen, zum Wunderbaren gegriffen. Doch nicht nur der Zufall, auch beabsichtigte Motive: List, Verschlagenheit, Intrige oder die Torheit anderer können jene Verwicklungen herbeiführen.

Da, wie wir fanden, das Erhabene in das Lächerliche umschlagen kann, so wird um so mehr noch Schönheit, Anmut, Würde sowie das Sittliche in dieses eingehen können, doch nur, insofern auch noch sie in die Beschränktheit und Einseitigkeit der menschlichen Natur verstrickt werden und in lächerliche Verwicklungen geraten, nicht aber, um sie hierdurch selbst lächerlich erscheinen zu lassen. Daher hat die Darstellung nur diesen Gegensatz, diese Verkehrtheit, nicht aber sie selbst in das lächerliche Licht zu stellen. So bleibt Olivia in dem Shakespeareschen Stück „Was ihr wollt“ trotz ihrer Irrungen eine edle, anmutige Erscheinung.

Umgekehrt kann auch das Lächerliche unter Umständen in das Erhabene oder Tragische umschlagen; denn wie dem Erhabenen der neckende Zufall auflauert, so liegt unter dem Lächerlichen nicht selten ein gefährlicher Ernst versteckt, der dämonisch daraus hervorbrechen kann.

Das Gebiet des Lächerlichen scheint hiernach ein viel weiteres als das des Erhabenen zu sein, wogegen dieses an ästhetischer Bedeutung entschieden höher steht. Wenn man im Erhabenen sich auf die Seite des sich über die sinnliche Erscheinung und ihre Beschränkung erhebenden Geistes stellt, mit ihm leidend und für ihn fürchtend, und sich mit und durch ihn erhoben findet, so stellt man sich dagegen im Lächerlichen auf die Seite des sinnlichen Moments, das selbst in den kleinsten, niedrigsten Erscheinungen sich gegen den sich oft überhebenden und sie verachtenden Verstand behauptet, und freut sich, je toller dieses es treibt, was freilich nur so lange geschehen kann, als die Erscheinungen das Gemüt und die Sittlichkeit nicht verletzen. Es ist die Reaktion der sinnlichen Lebenslust und Lebensfreude gegen den sie so oft herabsetzenden

nüchternen Verstand, dessen Torheit sie aus allen Schlupfwinkeln treibt, und wir freuen uns, daß unsere sinnliche Natur und der äußere Zufall auch gegen ihn einmal Recht behalten und seine Beschränkung, ja die Abhängigkeit von ihnen zur Erscheinung bringen.

Freilich ist es im Erhabenen zuletzt doch nur die sinnliche Erscheinung selbst, die wir, weil sie allein uns die geistige Bedeutung zur Anschauung bringt, verehren und lieben, wie es im Lächerlichen zuletzt wieder nur das geistige Moment ist, das dem sinnlichen Gegenstande, wie verschwindend es gegen ihn auch erscheint, seine Bedeutung gibt. Oder was wäre uns Bardolphs Nase, wenn sich der Witz eines Falstaff-Shakespeare nicht daran entlüde, oder sie zu einer solchen Entladung nicht aufforderte.

Weil das Lächerliche von geringerer Bedeutung ist als das Erhabene, muß es, um sich diese Bedeutung noch zu gewinnen, entschiedener zum Komischen hindrängen als das Erhabene zum Tragischen.

Das Lächerliche wird mit dem Komischen fast immer verwechselt. So wenig aber das Erhabene schon das Tragische ist, so wenig ist auch das Lächerliche schon das Komische; wohl aber kann das Komische das ganze Gebiet des Lächerlichen und Ästhetisch-Niedern, wie das Tragische das ganze Gebiet des Erhabenen in sich aufnehmen. Beide gehen aus Konflikten hervor, die aus Handlungen und aus dem Widerspruche entspringen, in dem der Wille zur Notwendigkeit des Kausalzusammenhangs und des sich in diesem etwa sonst noch Offenbarenden steht. Handlungen können aber, wie wir gesehen haben, sowohl das Gemüt und den Geist, als auch den Verstand und die Sinnlichkeit zur Quelle haben. Jene fallen unter den ethischen Gesichtspunkt, diese unter den Gesichtspunkt der Zweckmäßigkeit. Das Tragische verlangt Handlungen, die unter jenen, das Komische solche, die unter diesen fallen. Dort wird die Leidenschaft, hier die Torheit die erste Rolle spielen, hier und dort wird sich die Einseitigkeit, die Beschränktheit des menschlichen Handelns aber in anderer Weise offenbaren.

„Die tragischen Leidenschaften müssen immer aus großen, herrlichen Anlagen eines bestimmten Charakters hervorgehen, den sie durch ihre Einseitigkeit hier zu leichteren Fehltritten, dort von Gewalttat zu Gewalttat, von Frevel zu Frevel reißen, daher sich in ihnen nicht nur ein edles, sondern auch ein verderbliches Wollen offenbaren kann. Die komischen Torheiten entspringen dagegen aus der Beschränktheit der menschlichen Natur- und Geistesanlagen oder doch aus denen eines bestimmten Charakters, gleichviel, ob sich mit ihnen ein Wohl- oder ein Übelwollen verbindet, sobald es sich nur als etwas Unschädliches darstellt." Auf seiten des Tragischen stellt sich der kausale Zusammenhang in der inneren Verknüpfung der Handlungen nicht nur als eine vernichtende Macht, sondern als die das hierdurch gestörte Gleichgewicht wiederherstellende sittliche Weltordnung dar. Auf seiten des Komischen erscheint der Kausalzusammenhang in der Form des neckenden Zufalls (der dort nur als ein Moment der Notwendigkeit Aufnahme finden konnte) als erhaltende Macht, die sich der menschlichen Torheit dazu selbst mit bedient.

Der tragische Gegenstand muß, insofern er sich an das Gemüt wendet, Mitleid und Furcht, doch nicht mit und für uns selbst, sondern n u r mit und für den Gegenstand erwecken, da er im anderen Falle uns der ästhetischen Betrachtung entheben würde. Aber diese Furcht hat nicht nur das Mitleid, sondern, insofern der tragische Gegenstand sich durch Handlungen, die mit unserer Sittlichkeit, unter deren Gesichtspunkt sie fallen, in Widerspruch stehen, Gefahren heraufbeschwört, auch unser Gerechtigkeitsgefühl zur Quelle, wir fürchten für ihn, weil wir ihn gleichviel in welchem Umfange schuldig finden und das, was ihn bedroht, zugleich fordern müssen. Doch sollen Leiden und Tod im Tragischen nicht nur unser Mitleid und unsre Furcht erregen, nicht nur unserm Gerechtigkeitssinn Genüge schaffen, sondern zugleich das Eigenste, Schönste, Gewaltigste eines bestimmten Charakters zur Erscheinung bringen und, indem sie hierdurch sowohl diesen, als sich selber verklären, auch uns zugleich selbst über

ihre Schrecken erheben. Erst durch das Zusammenwirken dieser verschiedenen Momente entsteht das Tragische, wobei das Hauptgewicht ebensowohl mehr auf die Seite der Erhabenheit des Verhängnisses (z. B. in „Richard III.") als auf die Erhabenheit des tragischen Gegenstands (wie in „Romeo und Julia") fallen kann. Man dürfte jenes vielleicht als negativ Tragisches von diesem, als dem positiv Tragischen, unterscheiden.

Daß der komische Gegenstand, der komische Vorgang nicht Furcht und Mitleid erregen darf, ist nicht nur durch den Gegensatz bedingt, in dem er zu dem tragischen steht, sondern auch dadurch, daß er sonst unter den Gesichtspunkt des Gemüts und der Sittlichkeit fallen, d. i mit anderen Worten sich selber aufheben würde. Obschon er den Ernst und das Sittliche oder Unsittliche mit in sich aufnehmen kann, dürfen diese doch hier niemals wahrhaft gefährlich werden, sondern müssen, selbst wo dies beabsichtigt scheint, sich noch immer voraussichtlich als unschädlich darstellen, wie dies z. B. mit den Plänen Borachios und mit der Verurteilung Heros (in Shakespeares „Viel Lärmen um nichts") der Fall ist. Das Komische wird immer nur Wirkungen ausüben dürfen, die auf dem Gebiete der Sinnlichkeit und des Verstandes als Gegensatz von Mitleid und Furcht liegen. Als solche Gegensätze erscheinen Spottlust und Übermut, die in der Tat die Quellen der altattischen Komödie waren. Dieselbe Macht aber, die sich im Tragischen als vernichtende zeigt, wird sich hier als erhaltende darstellen, und während dort selbst noch der Zufall nur als ein Moment der Notwendigkeit auftreten darf, wird hier die Notwendigkeit des kausalen Zusammenhangs immer nur in der Form des Zufalls auftreten dürfen und dieser ebenso wie die menschliche Verkehrtheit und Torheit gerade als Mittel erscheinen, durch die ein glücklicher Ausgang aus den Verwickelungen und Verwirrungen, die sie vorher anrichteten, herbeigeführt wird, was sowohl sie, als die menschliche Abhängigkeit von den Spielen des Zufalls heiter beleuchtet.

Ähnlich wie im Tragischen, kann im Komischen das Gewicht der Darstellung bald auf die in den Spielen des Zufalls, die die Handlung verknüpfen, sich offenbarende erhaltende Macht des kausalen Zusammenhangs, bald auf das Lächerliche der Charaktere gelegt werden.

Der Humor hat ebenso wie die Verschmelzung der heiteren und ernsten Anschauung auch die des Tragischen und Komischen versucht. Hier und dort wird es aber zu einer recht einheitlichen Wirkung nur kommen, wenn dabei eins oder das andere vorherrscht. An Berührungspunkten fehlt es ihnen dazu ja nicht, so daß schon die Griechen, obwohl sie den Humor noch nicht kannten, bereits eine Verbindung beider im Satyrspiel und der Hilarotragödie gesucht und gefunden haben, denen sich auch die im ganzen nur wenig entwickelte Tragikomödie der Neueren anschließt.

Zweiter Teil.

Die Künste.

Erster Abschnitt.

Von der Kunst im allgemeinen.

---

§ 45. Von der Verschiedenheit der Künste.

Die Verschiedenheit der Künste beruht hauptsächlich auf der Verschiedenheit der in der künstlerischen Tätigkeit wirksamen Abstraktion. Schon die Sinnestätigkeit stellt sich als abstrahierende dar, was unter anderem zur Folge hat, daß die Wirklichkeit für den betrachtenden Geist in eine innere und äußere Welt, die äußere, vom Gefühl, Geruch und Geschmack abgesehen, in eine Welt des Sichtbaren und eine Tonwelt zerfällt. Es waren ja nur zwei Sinnesgebiete, die ästhetische Erscheinungen darboten: Gesicht und Gehör, und diese Erscheinungen stellen sich, wie wir fanden, in zwei verschiedenen Verhältnissen dar, in räumlichen und in zeitlichen. Diese Verhältnisse lassen sich zwar nicht voneinander trennen, doch kann die künstlerische Tätigkeit von ihnen so weit abstrahieren, daß bei ihren Darstellungen nur die einen oder die anderen von ästhetischer Bedeutung sind. Hiernach zerfallen die Künste teils in solche, die sich wesentlich nur an den Sinn des Gesichts, teils in solche, die sich wesentlich nur an den Sinn des Gehörs, und endlich in solche, die sich an beide Sinne zugleich wenden.

Die Werke der nur auf das Auge gerichteten Künste: Architektur, Plastik und Malerei, stellen sich wesentlich nur in räumlichen Verhältnissen dar. Die hierbei zu beobachtenden zeitlichen Verhältnisse kommen nur so weit in Betracht, als alle Anschauung, wie alle Tätigkeit überhaupt, sich in ihnen vollzieht. Zwar sind die von ihnen dargestellten

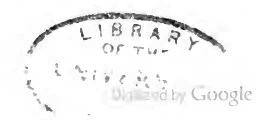
Gegenstände zum Teil auf Bewegung, daher auch auf zeitliche Verhältnisse bezogen, doch ist es nicht die ganze Bewegung, sondern nur ein Moment derselben, also nicht die Bewegung selbst, sondern nur eine bestimmte Form der Beziehung auf sie, was hier von ästhetischer Bedeutung ist.

Dagegen stellen sich die mimischen Künste, selbst wenn sie nur auf das Auge gerichtet sind, in Verhältnissen dar, die sowohl als räumliche wie als zeitliche von ästhetischer Bedeutung sind. Von ihnen ist, wie überhaupt nur, die Schauspielkunst (den dramatischen Gesang eingeschlossen) zugleich auf den Sinn des Gesichts und den des Gehörs gerichtet.

Die nur dem letzteren zugewendeten Künste: Poesie, Gesang und Instrumentalmusik, stellen sich aber endlich wesentlich nur in zeitlichen Verhältnissen dar. Es sind diese Künste, die zugleich von einem bestimmten Teile nicht bloß der Technik überhaupt (was in der Architektur der Fall), sondern selbst von der künstlerischen Technik abstrahieren können und dies in einem bestimmten Umfange sogar müssen. Dies geschieht immer, soweit sie sich zur Darstellung ihrer Werke der Schriftsprache oder der Notenschrift bedienen. Wir betrachten zwar viele poetische Werke, weil wir sie fast nur im heimlichen Lesen genießen, schon in der Niederschrift oder doch im Buchdruck für vollendet. Das Drama verlangt jedoch die schauspielerische Verwirklichung. Dringender noch ist das in der Notenschrift vorliegende Werk des Tonsetzers auf die musikalische Ausführung durch Instrumentisten und Sänger verwiesen. Die Improvisation bildet nur eine Ausnahme. Sie ist jedoch von allen denjenigen Darstellungen ausgeschlossen, deren Ausführung auf die Mitwirkung verschiedener künstlerischer Individualitäten berechnet ist, z. B. von mehrstimmigen Tonwerken, sowie von allen dramatischen Werken. Selbst noch das Stegreifspiel setzt eine Verabredung, einen Plan voraus, der in den meisten Fällen auch schriftlich festgesetzt wird, um überliefert werden zu können. Zu diesen nur zum Teil selbständigen, zum Teil reproduzierenden

Künsten gehören die der Instrumentisten, Sänger und Schauspieler. Dies bedingt eine Verbindumg dieser Künste mit den Künsten der Musik und Poesie, die sie voraussetzen und die ihnen zugrunde liegen. Die Möglichkeit einer solchen Verbindung allein schon beweist, daß die Künste trotz ihrer Verschiedenheit in Beziehung zueinander stehen, die eine doppelte, eine äußere und eine innere, ist. Die Verbindung der Poesie und Musik im Gesange und die des Gesanges oder der Poesie mit der Mimik in der Schauspielkunst sind wohl die innigsten, aber nicht die einzigen Verbindungen dieser Art. Alle mimischen Künste suchen eine Anlehnung an die Musik; auch die drei bildenden Künste treten und wirken vielfach zu gemeinsamen Zwecken zusammen, und in den theatralischen Künsten finden sich hierzu fast sämtliche Künste vereinigt.

Die ästhetischen Verhältnisse, die man an den Werken der verschiedenen Künste wahrnimmt, lassen sich, wie wir gefunden, als Verhältnisse der Form und als solche der Stimmung unterscheiden. Obschon sich, wie Plastik und Architektur beweisen, wohl jene von diesen ganz trennen und zu gesonderter Darstellung bringen lassen, so ist dies doch mit den Verhältnissen der Stimmung nicht möglich, die immer nur in Verbindung mit den Verhältnissen der Form und auf Grund dieser Verbindung zur Erscheinung gelangen können. Architektur und Plastik müssen sogar, insofern sie ihren Gegenstand so, wie er sich selbst im Raume darstellt, veranschaulichen, wenn auch nicht von den Stimmungsverhältnissen des geistigen Ausdrucks, so doch von denen der äußeren Natur abstrahieren, weil diese Verhältnisse zum großen Teil mit bestimmt werden durch die Einrichtung unseres Sehapparats und durch die Gesetze des Sehens, wozu die perspektivische Anordnung und ein Teil der Wirkungen des Lichts und der Luft, der Reflexe und Schatten, gehören, was alles nicht in Betracht für sie kommt. Zwar werden bei der Betrachtung plastischer und architektonischer Werke derartige Verhältnisse ebenfalls wieder hervortreten, ja der Künstler mag sein Werk auf sie sogar mit berechnen,



unmittelbar darstellen aber kann er sie nicht. Dagegen faßt die Malerei ihren Gegenstand immer nur so auf, wie er sich dem Auge des Betrachters unter einem bestimmten Gesichtspunkte darstellt, daher auch in seinen Beziehungen zur Außenwelt. Sie kann aber diese und die hierdurch bedingten Verhältnisse der Stimmung, auf die es ihr gerade ankommen muß, nur darstellen, insofern sie von der unmittelbaren Darstellung der Tiefendimension abstrahiert. Sie ist hierdurch ebensosehr auf die Flächendarstellung verwiesen, wie diese sie anderseits wieder zur Darstellung der Verhältnisse der Stimmung nötigt, weil sie nur durch sie (durch Licht- und Schattengebung) die körperlichen Verhältnisse nach allen drei Dimensionen hin zur Erscheinung zu bringen vermag. Nichtsdestoweniger kann auch die Malerei von ihnen noch teilweise absehen, z. B. von der Farbe, von bestimmten Beleuchtungseffekten, von der Luftperspektive rc., so daß zuletzt nur die einfache Konturzeichnung übrigbleibt. In dieser hat die Malerei ihre Berührungspunkte mit der Plastik. Doch auch, wenn sie nicht von jenen Verhältnissen, sei es ganz oder teilweise, absieht, wird sie in der Verbindung mit denen der Form bald sie und bald diese auf Unkosten der anderen betonen und hervorheben können.

Ähnliche Verhältnisse lassen sich nun bei den in der Zeit und durch den Ton darstellenden Künsten ebenfalls wieder beobachten, obschon hier, besonders in der Instrumentalmusik, die Verhältnisse der Form (der Melodie) von denen der Stimmung (der Harmonie) nie ganz zu trennen sind. Die Melodie stellt sich nur in Verhältnissen der Aufeinanderfolge, die Harmonie vorzugsweise in Verhältnissen des Gleichzeitigen dar; aber auch sie schreitet vor, wobei sie jedoch wesentlich die Entwickelung der gleichzeitigen Tonverhältnisse ins Auge faßt. Beide wirken zusammen, doch so, daß die eine oder die andre dabei bevorzugt erscheinen kann. In der Poesie sind beide Arten von Verhältnissen außerordentlich beschränkt. Hier ist der Begriff und dessen Bedeutung das Wesentliche. Die Gliederung und der Bau der Gedanken

sind es, die hier die Verhältnisse der Form und der Stimmung bestimmen. Wortklang, Wort- und Satzakzent, Rhythmus, Vers- und Strophenbau ꝛc. können zur ästhetischen Wirkung gewiß sehr viel beitragen, bleiben ihnen aber doch untergeordnet. Von ihnen sind Klangfarbe, Tempo der Rede, Rhythmus und Akzent der Empfindung zu unterscheiden. In letzteren erlangt das Moment der inneren, geistigen Stimmung den zugleich unmittelbarsten, mannigfaltigsten und bedeutendsten Ausdruck. Er muß aber gleichwohl der mimischen Kunst noch ein großes Gebiet überlassen, von dem auch Plastik und Malerei in einem bestimmten Umfange Besitz ergreifen können. Beide sind hierin schon dadurch beschränkt, daß sie auf die Darstellung nur eines Moments verwiesen sind. Die Plastik ist es noch überdies, weil sie von der Darstellung der Stimmungsverhältnisse der äußeren Natur (Licht- und Luftwirkung) absehen muß. Sie kann daher in der Individualisierung des Ausdrucks auch nie so weit gehen wie die Malerei.

Die mimischen Künste können zwar ebensowenig wie die plastische Kunst die stimmungsvollen Verhältnisse der äußeren Natur unmittelbar selbst zur Darstellung bringen; allein sie stehen, als theatralische Künste, unter Verhältnissen, die den Schein davon erzeugen, wenn dieser Schein auch ein mangelhafter und nicht selten falscher und übertreibender ist. Zugleich ist ihnen das Gebiet des geistigen Ausdrucks in einem ganz anderen Umfange dadurch geöffnet, daß sie nicht bloß in räumlichen, sondern auch in zeitlichen Verhältnissen darstellen, was ihnen die unmittelbare Darstellung körperlicher Bewegungen und ihres geistigen Ausdrucks möglich macht.

Eine weitere Verschiedenheit der Künste ist ferner noch in den verschiedenen Verhältnissen begründet, in denen sie zu ihrem Material und zu der Natur und Wirklichkeit als ihrem Stoffgebiete stehen.

Nicht alle Künste finden unmittelbar in der Natur ihre Vorbilder, wie sie ja auch nicht alle von dem im Wesen des menschlichen Geistes begründet liegenden Nachahmungstriebe,

sondern zum Teil auch vom Spieltriebe ausgehen. Die Künste zerfallen hiernach in nachahmende und in freigestaltende Künste. Zu den unmittelbar nachahmenden Künsten gehören Plastik, Malerei, Poesie und Schauspielkunst; sie finden ihre Vorbilder in der Natur und Wirklichkeit. Obschon sie sie ihren Zwecken gemäß umbilden können, sind sie dabei doch an die Bildungsgesetze der Natur gebunden. Zu den frei gestaltenden Künsten gehören dagegen: Architektur und Musik, der Tanz und die gymnastischen Künste. Sie leiten von der Natur nur die Verhältnisse ab, aus denen sie sich, ihren besonderen Zwecken entsprechend, eine Welt ästhetischer Formen und Gestalten erst noch zu bilden haben. Architektur und Musik erscheinen dabei ungleich freier als die beiden mimischen Künste, deren Verhältnisse an den menschlichen Organismus sowie an dessen Bedingungen gebunden sind. Poesie und Gesang nehmen eine Zwischenstellung ein, insofern sie ebenfalls in einem bestimmten Umfange auf Nachahmung gerichtet sind, aber nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar, weil durch Begriffe. Die Poesie geht bei der Naturnachahmung in der Abstraktion weiter als alle andern Künste, vermag aber ebendeshalb Natur und Wirklichkeit nach ihrer ganzen Breite und Tiefe in den Kreis ihrer Darstellung zu ziehen. Plastik und Malerei ahmen die natürlichen Vorbilder zwar unmittelbar nach, müssen aber dabei in verschiedener Weise von Verhältnissen der Wirklichkeit absehen. Obschon die Plastik in bezug auf die räumlichen Verhältnisse, in denen doch beide wesentlich darstellen, der Wirklichkeit mehr entspricht als die Malerei, ist ihr Stoffgebiet gleichwohl ein engeres, weil sie von den Stimmungsverhältnissen der äußeren Natur absehen muß. Wenn das der mimischen Künste ungleich weiter erscheint, obschon sie weniger als alle anderen Künste von der Natur und Wirklichkeit abstrahieren, da sie mit der vollen Wirklichkeit der körperlichen Erscheinung, durch die sie darstellen, hierfür eintreten müssen, so beruht dies hauptsächlich auf ihrer Verbindung mit Poesie und Gesang. Wo sie dieser entbehren, ist ihr Gebiet ein so enges,

daß man sie, selbst wenn sie eine Anlehnung an die Musik gefunden haben, kaum noch als ebenbürtige Künste betrachtet. In ungleich höherem Grade als die übrigen Künste sind Architektur und Musik abhängig von ihrem Material, da dessen Beschaffenheit, Natur und Gesetze die Formen und die Darstellungsweise beider mit bestimmen. Hierin sind ihnen die mimischen Künste am nächsten verwandt, obschon der Schauspieler, dessen Persönlichkeit hier das Material bildet, sich in die individuelle Persönlichkeit des darzustellenden Charakters zu verwandeln hat. Das Material ist bei den nur in räumlichen Verhältnissen darstellenden Künsten ein wesentlich anderes als bei den nur in zeitlichen Verhältnissen darstellenden und bei den mimischen Künsten. Dort ist es die bildsame Materie, bei den tönenden Künsten dagegen nur eine bestimmte von der Materie ausgehende Bewegung, die für das Gehör im Tone erscheint. Bei den mimischen Künsten ist es, wie schon erwähnt, die Persönlichkeit des Künstlers selbst. Die bildenden Künste sind ihrem Materiale nach realistischer als die in zeitlichen Verhältnissen und in dem Medium des Tons darstellenden Künste, doch werden sie von den mimischen darin noch überboten. Die Musik will nie etwas anderes scheinen, als was sie ihrem Materiale nach ist. Die Architektur steht hierin kaum hinter ihr zurück. Doch sucht sie ihr Material nicht selten zu verkleiden, was nicht immer von ästhetischer Berechtigung ist. Der Plastik ist zwar das Material ebenso wesentlich wie der Architektur; doch werden ihre Formen dadurch nur wenig beeinflußt, sondern wesentlich durch die Bildungsgesetze ihrer natürlichen Vorbilder bestimmt. Der Malerei ist die Materie nur durch das Verhältnis zum Lichte wesentlich, denn nicht sie, sondern nur die Farbe, die dieses an ihr hervorruft, ist hier das Material, der Träger von Form und Gestalt. Die Abstraktion von der Wahrheit des Materials läßt bei der Poesie keine Täuschung mehr zu, da es hier nicht mehr unmittelbar, sondern nur noch mittelbar der Träger der Form und Gestalt der Gegenstände ist, die sie darstellt, unmittelbar aber nur der Träger

von Begriffen, mit denen sie, ihrer konventionellen Bedeutung nach, darstellt.

Der Tanz nimmt eine ähnliche Stellung unter den mimischen Künsten ein wie die Instrumentalmusik unter den tönenden und die Architektur unter den sichtbaren. Wie diese ihre Formen und Gestalten frei aus den Verhältnissen des Raums, die Instrumentalmusik aus den Verhältnissen des Tons, jede ihren besonderen Antrieben und Zwecken gemäß entwickelt, so ist dies auch beim Tanze in bezug auf die Bewegungen des menschlichen Körpers der Fall, die sich in ihm zu einem künstlerisch geordneten Ganzen verbinden. Eine ähnliche Stellung nehmen auch wieder Plastik, Gesang und die gymnastischen Künste zu ihren Schwesterkünsten ein. Wie in den Darstellungen der Plastik von keinem der räumlichen Verhältnisse, in denen die Architektur ihre Formen entwickelt, abstrahiert wird, wie sie gleich dieser die stimmungsvollen Verhältnisse fast ganz von sich ausschließt, daher auch dasselbe Material zu ihnen verwenden kann, anderseits aber, wennschon in ungleich beschränkterem Umfange, das Stoffgebiet ihrer Darstellungen mit der Malerei teilt, so wird auch im Gesange von den Tonverhältnissen nicht abstrahiert, in denen die Instrumentalmusik ihre Formen entwickelt. Sie teilt mit dieser gleichfalls das Material, den Ton, wennschon dieser hier und dort andere Tonquellen zur Voraussetzung hat, während sie mit der Poesie, doch auch nur in beschränkterem Umfange, das Stoffgebiet teilt. Und wenngleich der Gesang von den Stimmungsverhältnissen überhaupt nicht absieht, wie dies von der Instrumentalmusik ja auch nicht geschieht, so muß er es doch in bezug auf die Stimmungsverhältnisse der Poesie zum Teil schon deshalb tun, weil bei ihm nicht wie bei dieser der Ton in das Wort, sondern das Wort in den Ton ein- und aufgeht und seine Grenzen hier findet. Nicht ganz so deutlich treten diese Verhältnisse bei den gymnastischen Künsten hervor, und ich möchte der Auslegung der Erscheinungen zugunsten der hier versuchten Einteilung nicht gern Gewalt antun.

§ 46. Von der geschichtlichen Entwickelung der Kunst.

Die Kunst ist etwas Gewordenes und Werdendes. Ihre Entwickelung sowie jedes ihrer neuen Momente ist zwar immer vom künstlerischen Geiste, vom Talent und Genie ausgegangen, doch nur unter dem fortwirkenden Einflusse äußerer Bedingungen.

Die Verschiedenheit dieser Bedingungen ist unter verschiedenen Himmelsstrichen eine so große, daß sie eine Verschiedenheit der Rasse und Kulturfähigkeit, der Erscheinung und der Anschauungsweise bedingt, die, wenn eine künstlerische Entwickelung ohne Kultureinfluß überhaupt denkbar wäre, schon allein hingereicht haben würde, ihr verschiedene Richtungen anzuweisen und sie verschiedene Formen gewinnen zu lassen. Ein treibendes Moment aber würde dann dieser Entwickelung schon darum gefehlt haben, weil die Veränderungen, die die Natur im Gange ihrer eignen Entwickelung erfährt, zu unmerklich sind, als daß sie für die Entwickelung der Kunst in Betracht fallen könnten. Um so abhängiger erscheint sie dagegen von der übrigen Kulturentwickelung, die sie daher, wie wir gefunden, zu ihrem Entstehen in einem bestimmten Umfange voraussetzt, weil diese in der äußeren Erscheinung der Natur ununterbrochen die mannigfaltigsten Veränderungen bedingt und neben sich, wenn auch nur mit den Mitteln der letzteren, eine Welt ganz neuer, eigenartiger Erscheinungen hervorruft, die man mit ihr in den Begriff der Wirklichkeit zusammenfaßt, wie sie ja beiden zugrunde liegt. Doch nicht nur, daß unter dem Einflusse der Kultur auf diese Weise der künstlerische Stoff unaufhörlich eine Erweiterung und Erneuerung erfährt, und der künstlerischen Tätigkeit hieraus immer wieder neue, fruchtbare Antriebe entstehen, ist auch nur auf diesem Wege eine Erweiterung und Vervollkommnung der künstlerischen Hilfsmittel möglich geworden, die mit der Entwickelung der künstlerischen Technik zugleich die der künstlerischen Formen zur Folge hatte. Ein Blick auf die Entwickelung der Instrumentalmusik wird genügen, um die Wichtigkeit dieses Einflusses nur nach dieser

einzigen Seite hin erkennen zu lassen. Mit der Erfindung fast jedes neuen musikalischen Instruments, mit fast jedem Fortschritt in dessen Vervollkommnung wurde das Gebiet ihrer künstlerischen Formen und Wirkungen erweitert. Welch ein Abstand zwischen den musikalischen Mitteln und Wirkungen, über die das griechische Drama verfügte, und denen, die den Orchestern der heutigen Oper hierdurch zu Gebote stehen! Mußte doch überhaupt die Technik nach seiten der bloßen Zweckmäßigkeit schon einen bestimmten Grad der Entwickelung erlangt haben, ehe man zu ihrer künstlerischen Verwendung übergehen konnte. Das Handwerk ist so sicher den bildenden Künsten vorausgegangen, als es noch heute eine ihrer Grundlagen bildet. Wenn man aber auch bloß das Zweckmäßige erstrebte, mochten doch beiläufig schöne Verhältnisse entstehen, die Aufmerksamkeit durch das Wohlgefallen, das sie erregten, auf sich lenken und zu einer Quelle ästhetischer Antriebe werden. Was aber auch sonst hierzu noch beigetragen haben mag, so wird bis zur Ausbildung eines selbständigen Kunstwerks gewiß noch eine lange Entwickelungsreihe zwischeninne gelegen haben. Der Schmuck, die bloß anhängende Kunst, ging dem ohne Zweifel lange voraus. Daher halte ich die Architektur für die Mutter der beiden anderen bildenden Künste. Noch heute läßt sich ihre Abkunft vom Handwerke, ihre Verbindung mit diesem beobachten. Auch sie wird zuerst nur als Schmuck sich an die Befriedigung des bloßen Bedürfnisses angehängt haben, das anfangs ein nur leiblich-sinnliches war, bis sie den Zweck von seiner geistigen Seite ergriff und, indem sie ihn zu erfüllen strebte, auch seiner geistigen Bedeutung nach, zur äußeren Darstellung brachte. Möglich, daß auch Plastik und Malerei wieder zunächst nur als Schmuck an ihr hervortraten, um sich allmählich zu immer selbständigeren Formen von ihr loszuringen.

Auf seiten der tönenden Künste mag sich die Poesie wohl zuerst von der Sprache aus entwickelt haben, der Sprache, die, wie ich schon zeigte, Anfang und Mutter aller Kultur, daher auch der Kunst überhaupt ist; auch hier, wie ich glaube,

von einem noch ganz außerhalb der Kunst liegenden Bedürfnisse aus. Solange man noch keine Schriftsprache besaß, mußte man sich zur Überlieferung der Lautsprache bedienen. Um dieser aber Sicherheit zu geben und sie vor willkürlichen und unwillkürlichen Veränderungen zu schützen, wurde man zu festeren, gebundeneren Formen des Ausdrucks und der Rede gedrängt. Das ästhetische Moment hing sich zunächst wohl nur beiläufig an, diente jedoch bald dazu, den Sinn und die Bedeutung des Überlieferten stärker hervortreten zu lassen und hierdurch die Überlieferung noch mehr zu befestigen, bis man es auch um seiner selbst willen zu schätzen und weiter auszubilden begann.

Mit jeder neuen Entwickelungsstufe der Kultur, sei es der Menschheit, sei es der eines Volks, war, wie ich schon sagte, der künstlerischen Tätigkeit ein veränderter Stoff gegeben. Es sind andre Lebensgewohnheiten und Sitten, eine veränderte Richtung der Gemüter und Geister, ein andrer Kreis von Empfindungen und Ideen, die eine jede ihr darbietet. Doch trug sie auch selbst zu diesen Veränderungen bei, sie half sich gewissermaßen unablässig einen neuen Stoff selbst mit bereiten, wie ja die Kunstwerke wieder zu einer Quelle der Anregung, zu Vorbildern und Gegenständen weiterer künstlerischer Tätigkeit werden. Sobald aber nur einmal im Menschen ein ästhetisches Bedürfnis erwacht ist, wird es auch allenthalben bei ihm hervortreten, wird er es überall zu befriedigen suchen. Sobald die Kunst nur einmal ins Leben getreten war, mußte sie sich überall zu betätigen, sich an allen andern Kulturtätigkeiten irgendwie zu beteiligen streben. Soweit wir die Entwickelung der Kunst zurückverfolgen, immer finden wir den jeweiligen Kulturzustand, der ihr als Stoff der Tätigkeit vorlag, schon von ihr selbst mit beeinflußt. Freilich wird der Gang der Kulturentwickelung die Kunst nicht jederzeit fördern, sondern nicht selten hemmen, ja störend auf sie einwirken, oder sie in einseitige Richtungen treiben. Kirche und Staat sind lange für sie die wichtigsten Kulturerscheinungen gewesen. Das religiöse und das Nationalgefühl

waren aber nicht nur ihre mächtigsten Hebel und Förderer, sondern auch ihre verderblichsten Feinde. Es bedarf keines Nachweises, daß sie die Anschauung ganzer Völker und Zeiten bestimmt haben. Der religiöse Mythus, die nationale Heldensage waren lange der hauptsächlichste Stoff, die fruchtbarste Quelle künstlerischer Antriebe. Ihnen zunächst, doch bald mehr, bald minder abhängig und beeinflußt von ihnen, war es das Verhältnis der Geschlechter, waren es die Verhältnisse der Familie, die Gefühle der Pietät.

So konnte sich gleichzeitig und in unmittelbarer Angrenzung in China die einseitigste Verstandeskultur, in Indien ein träumerisches, beschauliches Gemütsleben entwickeln und die Kunst in ganz einseitiger, sich widersprechender Weise beeinflussen. So konnten die Götter der Ägypter erst durch die Griechen aus der starren Gebundenheit, in die sie priesterlicher Zwang geschlagen hatte, zur lichten Freiheit eines heiteren Daseins entbunden werden. So war die nie wieder erreichte einfache Größe und Schönheit, die ungetrübte Einheit und Objektivität der griechischen Kunst nur bei einem Volke möglich, das, wie dieses, weder mit dem Widerspruch zwischen Kirche und Staat noch mit dem Widerspruche des Gemütslebens behaftet war, den das Christentum und die damit in Verbindung stehende geistigere Auffassung des Verhältnisses der beiden Geschlechter und des Familienlebens später hervorriefen. Und ebenso lag es in dem Gange der allgemeinen Kulturentwickelung, daß in demselben Lande, in dem sich später eine ganz neue und ungeahnte Kunstblüte entfalten sollte, das kriegerische Volk der Römer es zu keiner selbständigen Kunstentwickelung brachte, sondern, obschon in allen Weltteilen siegreich, doch hierin in Abhängigkeit von dem politisch so viel kleineren Griechenvolke geriet.

Das subjektive Moment der Kunst sollte aber erst unter dem Einfluß des Christentums und vorzugsweise bei den germanischen Völkern zu voller Bedeutung gelangen, nachdem die griechisch-römische Bildung und damit ihre Kunst dem Andrange beider erlegen war. Schien es doch anfänglich,

sogar, als ob das Christentum alle Kunst überhaupt und für immer ganz unterdrücken wollte. Und doch sollte es gerade für sie der Boden und die Wiege einer ganz neuen Entwickelung werden, die, der Verschiedenheit der Sprachbildung entsprechend, in zwei großen Strömungen auseinandertrat, von denen die eine die romanischen, die andere die germanischen Völker umfaßte, die jedoch beide unter verschiedenen äußeren Bedingungen und Einflüssen und in vielfacher Wechselwirkung miteinander ihre besonderen künstlerischen Formen gewannen.

In ganz anderer Weise als die alten Religionen hatte das Christentum das Gemüt des Menschen ergriffen. Indem es ihn zu einem Bürger zweier Welten machte, regte es einen Widerspruch in ihm auf, der zunächst der Kunst nur feindlich zu werden drohte, insofern er zu einer völligen Geringschätzung der diesseitigen wirklichen Welt gegen die des jenseitigen übersinnlichen Lebens führte. In diesem Widerspruche lag aber zugleich der Keim zu dem allmählich entschiedener hervortretenden Gegensatz von Idealismus und Realismus in der Kunst, für die die mächtigsten Antriebe aus der schwärmerischen, doch dabei weltlicheren, sinnenfreudigeren Richtung entsprangen, die das Christentum unter dem Einfluß des Rittertums durch den die Erscheinung des Weibes erhöhenden und verklärenden Marienkultus und durch den Kampf mit dem Islam, in den Kreuzzügen, nahm. Jener führte zur Frauenverehrung, zur Vergeistigung der sinnlichen Liebe, was dem Weibe eine ganz veränderte Stellung in Leben und Ehe, dem Familienleben eine ganz neue Würde und Bedeutung gab. Dieser mußte um so folgenreicher werden, als die Berührungen mit den Arabern, einem der gebildetsten, phantasievollsten, edelsten Volksstämme des Orients, auf die Entwickelung des ritterlichen Geistes der abendländischen Völker sowie auf mittelalterliche Bildung und Kunst nicht ohne Einfluß waren.

Von den weiteren von dem übrigen Kulturleben ausgehenden Einwirkungen auf die Entwickelung der Kunst und der Künste will ich nur die Erscheinungen der Renaissance,

der Reformation, der von der Naturwissenschaft und von der sensualistischen Philosophie ausgehenden Aufklärung, der französischen Revolution, der Wiederbelebung der nationalen Sage und Dichtung durch die Romantiker, der Idealphilosophie und des Aufschwungs der Natur- und technischen Wissenschaften in unsereren Tagen hervorheben.

Es ist die Aufgabe der Kunstgeschichte, den aus der Wechselwirkung mit diesen und ähnlichen Erscheinungen hervorgehenden Entwickelungsprozeß der Kunst und der Künste in seinem folgerichtigen Zusammenhange darzustellen. Die Ästhetik aber hat, wie ich glaube, die historische Entwickelung der Kunst und der Künste nur deshalb und darum auch nur so weit in Betracht zu ziehen, als es nötig ist, um bei der Beurteilung der einzelnen Künste, ihrer Stile und ihrer Formen, die sie allerdings vom Standpunkte der jeweiligen Erkenntnis aus nur ihrer geistigen Bedeutung nach zu würdigen hat, immer eingedenk zu bleiben, daß diese auf historischem Wege entstanden sind, und daß in der Notwendigkeit des wirklichen Geschehens ein Moment der Zufälligkeit mitwirkend ist, das auch von ihr nicht ganz übersehen werden sollte.

§ 47. Einteilung der Künste.

Ehe ich zur Betrachtung der einzelnen Künste übergehe, glaube ich ein paar Worte über die Einteilung und Reihenfolge, für die ich mich dabei entschieden habe, sagen zu sollen.

Ich wählte zum Einteilungsgrund die Verschiedenheit der Verhältnisse, in denen sie darstellen, weil dieser mir der natürlichste und einfachste schien. Sie zerfallen danach 1. in die wesentlich nur in räumlichen Verhältnissen darstellenden oder bildenden Künste (Architektur, Plastik und Malerei); 2. in die wesentlich nur in zeitlichen Verhältnissen darstellenden oder tönenden Künste (Poesie, Gesang, Instrumentalmusik) und endlich 3. in die zugleich in räumlichen und zeitlichen Verhältnissen darstellenden oder mimischen Künste (Tanz, gymnastische Künste und Schauspielkunst).

Ich habe die bildenden Künste an die Spitze gestellt, weil sie in der Natur nicht nur die Mittel, sondern auch zum Teil die unmittelbaren Vorbilder der Darstellung schon vorfinden, den mimischen Künsten aber die letzte Stelle erteilt, weil sie die tönenden, an die sie sich anlehnen, voraussetzen. Der Architektur schien bei den bildenden Künsten der Vortritt zu gebühren, nicht weil ihr als freigestaltender Kunst ein höherer Rang als den beiden anderen auf Nachahmung beruhenden Künsten zukäme, sondern weil sie sich nachweislich vom bloßen Bedürfnisse aus entwickelt hat, das hier zunächst nur ein leiblich-sinnliches war, und sie den beiden Schwesterkünsten vielfach den Boden bereitete und diese auch lange beeinflußte, ja beherrschte. Hätte mich bei dieser Anordnung jene Rücksicht bestimmt, so würde auf seiten der tönenden Künste der Instrumentalmusik der erste Platz anzuweisen gewesen sein, so aber kam er der Poesie zu, die, wie ich zeigte, sich ebenfalls mit größter Wahrscheinlichkeit vom bloßen Bedürfnisse aus entwickelt hat, das hier aber gleich anfangs ein geistiges, wennschon kein ästhetisches war. Die Zwischenstellung der Plastik und des Gesanges ist schon oben (§ 46) näher begründet worden; die Stellung der Malerei und der Instrumentalmusik ergab sich hiernach von selbst.

Den mimischen Künsten konnte in der vorliegenden Darstellung nur ein sehr kleiner Raum überlassen werden, da von ihnen nur die Schauspielkunst eine eingehende Würdigung verlangt, der Tanz und die gymnastischen Künste sich aber fast ganz in der äußeren Technik erschöpfen, die hier nur beiläufig zu berücksichtigen war.

Zweiter Abschnitt.

Die einzelnen Künste.

A. Die wesentlich in räumlichen Verhältnissen darstellenden und sich dem Gesichtssinn zuwendenden oder bildenden Künste.

1. Die Architektur oder Baukunst.

§ 48. Allgemeiner Charakter. Ausgang vom Bedürfnisse.

Die Architektur oder Baukunst darf zwar als Grundlage oder, wie ich schon sagte, als die Mutter der beiden anderen bildenden Künste angesehen werden, sie beruht aber nicht wie diese unmittelbar auf Naturnachahmung, sondern auf zweckmäßiger Entwickelung von Verhältnissen, die, wenn auch nicht durch sie selbst, von der Natur abgeleitet worden sind. Sie lehnt sich hierbei an bestimmte Zwecke des äußeren Lebens und wird auch hauptsächlich durch sie in ihren Formen bestimmt. Diese Zwecke entspringen teils leiblichen, teils geistigen Bedürfnissen. Der Mensch bedarf einer ihn gegen die Unbill der Witterung und gegen feindliche Angriffe schützenden Wohnstätte. Die Natur bietet sie ihm in nur unzulänglicher Weise. Doch wird er zunächst bloß bemüht gewesen sein, das ihm Dargebotene diesen Zwecken mehr und mehr anzupassen, weshalb er die Höhlen der Gebirge zu erweitern, die Klüfte zu überdecken, die Zugänge zu beiden in zweckmäßiger Form zu verschließen, oder auch die ihm Schutz bietenden Äste und Zweige der Bäume mit den Fellen und Häuten erlegter Tiere zu überspannen und zu umkleiden suchte. Doch abgesehen

davon, daß dies dem Bedürfnisse nicht immer vollkommen entsprach, beschränkte es ihn auch auf Gebirge und Wald oder baumreiche Gegenden. Was aber boten ihm wohl die weithingestreckten Ebenen der Flachländer hierzu an? Wenn er sich hier seine Wohnstätte nicht in den Boden einwühlen wollte, so mußte er notwendig auf Mittel sinnen, um sich aus dem Materiale, das dieser enthielt, war es nun lehmartige Erde oder loses Gestein, eine Wohnstätte selbst zu bereiten, oder auch Äste und Zweige, ja selbst ganze Stämme sich hierzu herbeischaffen. Hütten und zeltartige Wohnungen entstanden, von denen die letzteren den Vorteil leichter Beweglichkeit hatten. Nicht immer war aber diese gefordert. Das Bedürfnis trieb wohl umgekehrt auch noch dazu an, ihnen größere Dauer, größere Widerstandskraft gegen feindliche Angriffe zu geben. Dies führte zur Bearbeitung des Materials, zur Erfindung von Werkzeugen. Inzwischen steigerten sich aber im Fortschritte der Kulturentwickelung die Bedürfnisse und Zwecke der Menschen. Auch in bezug auf die Wohnung wurden sie mannigfaltiger und verwickelter. Solange sie jedoch auf die leiblich-sinnliche Sphäre beschränkt blieben, konnte sich ein ästhetisches Moment immer nur beiläufig geltend machen. Erst nachdem sich mit ihnen geistige Bedürfnisse und Zwecke verbanden oder selbständig hervortraten, erst nachdem sich ein ästhetisches Interesse dabei zu regen begann, konnte die bauende Tätigkeit sich vom Handwerke zur Kunst emporringen. Bis dahin kam aller Fortschritt einzig der nur auf Zweckmäßigkeit gerichteteten konstruktiven Seite derselben zugute, die ebenso wie das Handwerk die Grundlage der zugleich noch ästhetische Wirkungen erstrebenden architektonischen Kunsttätigkeit blieb. Zunächst wird das ästhetische Moment aber wohl nur ein anhängendes gewesen sein. Der Schmuck, in dem selbst noch später die künstlerische Seite aller bauenden Tätigkeit gipfelt, ist anfänglich gewiß nicht organisch aus der Konstruktion des Bauwerks hervorgegangen, ja er wird vielleicht nicht einmal in direkter Beziehung zu ihren Zwecken gestanden haben.

Die *konstruktive* Seite der Architektur hat nicht nur ins Auge zu fassen, daß das Bauwerk in der Anordnung all seiner einzelnen Teile und Räume, sowie in diesen letzteren selbst seiner Bestimmung möglichst vollkommen entspreche, sondern, daß es auch hierzu die nötige Sicherheit und Dauer gewähre. Die Zweckmäßigkeit, Sicherheit und Dauerhaftigkeit der Konstruktion ist aber selbst wieder bedingt von der Natur des dazu zu verwendenden Materials, der jeweiligen Ausbildungsstufe der Technik und der *ästhetischen* Seite des Bauwerks. Denn wennschon diese die konstruktive zu ihrer Grundlage und demnach die Aufgabe hat, den Zweck des Bauwerks, seiner geistigen Bedeutung nach, zu erfassen und durch die Zweckmäßigkeit der Konstruktion in einer den allgemeinen ästhetischen Forderungen entsprechenden Weise zur Erscheinung zu bringen, so wird doch eben hierdurch diese Zweckmäßigkeit selbst wieder mit beeinflußt und bedingt. Und wie der Zweck eines Bauwerks und die ihm entsprechende Konstruktion einen bestimmten Stoff und bestimmte an diesem wirksame Kräfte erheischt, so wird auch sie, so werden deshalb auch wieder die architektonischen Formen des Bauwerks von den besonderen, hierauf bezüglichen Eigenschaften des Stoffs bestimmt, der aus diesem Grunde für die ästhetische Anschauung, die er bezweckte, keineswegs gleichgültig ist. Freilich nur insofern er erscheint, aber der bloße Schein würde ohne die von der architektonischen Wahrheit geforderte Realität hier niemals befriedigen können.

Die bei der Konstruktion eines Baues in Frage kommenden Kräfte sind wesentlich die, auf denen das Gleichgewicht seiner Verhältnisse beruht. Diese Kräfte wirken nach dem Gesetze der Schwere und des Widerstands. Die aus diesem Gegensatze hervorgehenden, auf einen absoluten Gleichgewichtszustand gerichteten und diesen darstellenden Verhältnisse können sich zueinander nur wie Stütze oder Träger zur Last oder Decke verhalten. Sie müssen eine Anordnung und Gliederung darbieten, die, da die Schwere in senkrechter Richtung wirkt, diese nicht oder doch nur in einer der Forderung des Gleichgewichts nicht widersprechenden Weise überschreiten, wohl aber sich

aufsteigend einschränken oder verjüngen. Letzteres kann zu einer pyramidalen oder kuppelförmigen Anordnung führen. — Die architektonischen Formen sind aus den einfachsten Verhältnissen entwickelt, auf die die räumliche Anschauung sich zurückführen läßt, was wahrscheinlich zuerst von der Geometrie zu ihren Zwecken geschehen. Ihr Grundcharakter ist der, daß sie meßbar sind und der Gleichmäßigkeit dienen können. Selbst die einfachste der gleichmäßigen geometrischen Formen hat noch dadurch ästhetischen Wert, daß sich in ihr eine Einheit von Gegensätzen darstellt, der Gegensatz des Oben und Unten, der linken und rechten Seite. Jedes Quadrat wird durch diese Gegensätze gewissermaßen zweimal in zwei Hälften zerlegt. Von links nach rechts, wobei sich der untere Teil als Stütze zu dem oberen als Decke oder Last verhält, und von oben nach unten, wodurch sich ein symmetrisches Verhältnis herstellt. Beide Verhältnisse veranschaulichen einen vollkommenen Gleichgewichtszustand und eine Einheit von Gegensätzen. In der Pyramide tritt diese Einheit durch das Zusammenfassen und Ineinsverlaufen der Gegensätze in die gemeinsame Spitze noch entschiedener in die Anschauung. Die Pyramidalform und die ihr verwandten Formen spielen daher in der Architektur, ja in der bildenden Kunst überhaupt, neben der symmetrischen Anordnung, die in jener das Grundverhältnis aller übrigen Verhältnisse bildet, eine bedeutsame Rolle. Der in der Gleichseitigkeit sichtbar werdende Gegensatz wird um so bestimmter hervortreten, wenn sie die Gleichmäßigkeit in sich und zugleich in die in ihr mit hervortretende Proportionalität aufhebt. Das Gesetz des Goldenen Schnittes wird in keiner Kunst so rein hervortreten können, als in dieser. Es liegt hier ein Fortschritt zu der von der Schönheit geforderten Harmonie der Gegensätze und Einheit des Mannigfaltigen. Es ist aber der architektonische Zweck, der diese Gegensätze und diese Mannigfaltigkeit hier näher bestimmt.

Die allgemeinen Gesetze der architektonischen Anordnung bilden nicht nur in den beiden anderen bildenden Künsten, sondern selbst noch in den tönenden Künsten die Grundlage

der Anordnung ihrer Verhältnisse, wenn sie in diesen auch durch andre Gesetze näher bedingt oder in sie aufgehoben werden. Aus diesem Grunde können wir von dem Aufbau, der Struktur einer Dichtung, einer musikalischen Komposition sprechen. Freilich werden diese von räumlichen auf zeitliche Verhältnisse angewendeten Gesetze sich in wesentlich anderen Formen darstellen. Was wir z. B. den Höhepunkt eines Dramas, eines musikalischen Satzes nennen, wird etwas wesentlich anderes sein als die Kuppel eines Domes oder der Giebel eines griechischen Tempels.

Die architektonische Bedeutung eines Bauwerks wird um so mehr steigen, je reiner, klarer, bestimmter und harmonischer der Zweck desselben, seiner geistigen Bedeutung nach, in die Erscheinung tritt, je mehr dieser Zweck auf den menschlichen Geist, auf das Gemüt des Menschen bezogen erscheint. Dies ist es nun auch, was durch die besondre Art der Beziehung einem Bauwerke noch seinen besonderen, sei es nun heiteren oder ernsten, anmutigen oder würdevollen, zierlichen oder erhabenen, prächtigen oder feierlichen Charakter verleiht. Die höchsten Aufgaben sind daher der Architektur da gestellt, wo sie solchen Zwecken zu dienen hat, die sich ganz über die leiblich-sinnliche Sphäre des Menschen erheben und sich ausschließlich auf sein geistiges Leben beziehen, und nur erst wenn jene Zwecke sich mit diesen verbinden, wird auch bei ihnen von architektonischen Aufgaben im wahren Sinne des Worts die Rede sein können. Wenn nun der Zweck, den ein Bauwerk zu erfüllen hat, für die ästhetische Betrachtung überhaupt nur insoweit von Bedeutung ist, als er an sich eine geistige Bedeutung hat, und diese in die Anschauung fällt, so fragt es sich, ob es nicht architektonische Zwecke geben kann, die rein in der architektonischen Anschauung aufgehen, oder Bauwerke, die keinen anderen Zweck haben als eben nur diesen.

Es ist kein Zweifel, daß dies, wenn auch nur in beschränktem Umfange, der Fall, und daß hierher alles gehört, was in den Begriff eines architektonischen Denkmals gehört. Ich berühre hiermit den zweiten Ausgangspunkt der architektonischen

Tätigkeit, die nicht bloß, wie ich bisher darstellte, an ein äußeres Bedürfnis, sondern auch an ein inneres anknüpfte und sich auch von ihm aus entwickelte. Wenn sie aber hierbei dort noch ein inneres Bedürfnis mit in sich aufnehmen und sich mit ihm verbinden konnte, so ist ihr dies umgekehrt hier wieder mit einem äußeren möglich. So wird es dem Menschen wohl schon auf einer sehr frühen Kulturstufe inneres Bedürfnis geworden sein, die Stätte durch ein bedeutungsvolles Merkmal, ein Symbol, zu bezeichnen und zu weihen, wo er einen geliebten Toten begraben hat, wo er der Gottheit oder den Göttern zu opfern pflegte oder zu ihnen betete, oder wo er einen bedeutenden Sieg mit erfochten hatte. Dies konnte anfänglich nur in sehr roher, unzulänglicher Weise geschehen. Es mußte ihm noch genügen, daß dieses Merkmal überhaupt eine solche Bedeutung hatte, wenn diese auch noch nicht darin zu wirklicher Erscheinung kam. Die Architektur allein würde das letztere niemals völlig erreicht haben. Sie bediente sich aber hierzu auch noch der Plastik. Gleichwohl wurde das Symbol sowohl zum wichtigsten Ausgangspunkte für diese letztere wie für die bedeutendsten Werke der Architektur, nicht aber, ohne sich hierbei mit Zwecken des äußeren Lebens zu verbinden. So war der Opfertisch nicht ein bloßes Monument, sondern er diente zugleich bestimmten gottesdienstlichen Zwecken. Der Tempel umschloß nicht bloß einen der Gottheit geweihten Raum, er war zugleich ein Ort zu gemeinsamer gottesdienstlicher Feier. Und anderseits konnte das Wohnhaus erst in dem Maße zu einem Gegenstande künstlerischer Tätigkeit werden, als sich mit demselben Zwecke verbanden, die über das bloße leiblich-sinnliche Bedürfnis hinausgingen.

§ 49. Verhältnisse zu Natur und Kultur.

Die Architektur ist zwar nicht unmittelbar auf Naturnachahmung angewiesen. Wo sie deren Formen gleichwohl ergreift, muß sie sie ihrem Stilgesetze unterwerfen und demgemäß umbilden. Tut sie es nicht, so geht sie in das Gebiet des Plastischen über. Dagegen findet sie sich an die Natur

des Materials wegen verwiesen, aus dem sie ihre Formen und Gestalten ihren besonderen Zwecken entsprechend zu bilden hat. Die hierzu geeigneten Stoffe gehören teils dem Gebiete des Unorganischen, teils dem Gebiete des Organischen an. Die Organisation dieser letzteren, die, um von ihr verwendet werden zu können, totes beharrliches Material geworden sein müssen, fällt als solche für sie nicht in Betracht, sondern nur insoweit sie auf die durch die Konstruktion und den Zweck des Baues geforderten Eigenschaften und Kräfte von begünstigendem Einfluß ist.

Wie die unorganische Natur durch die Verbindung mit der organischen eine höhere Bedeutung gewinnt, so können auch die architektonischen Formen durch Aufnahme organischer Formen an ästhetischer Bedeutung gewinnen, besonders wenn sie in ihnen die Symbolik für die Bedeutung finden, die sie zur Erscheinung bringen sollen und mit ihren Formen doch nicht genügend zur Erscheinung zu bringen vermögen. Je mehr ein Bauwerk sich hierzu auf die beiden anderen bildenden Künste verwiesen findet, so daß es ihnen besondere Räume zu selbständigen Darstellungen eröffnet, um so mehr wird auch schon in ihren architektonischen Formen der Hinweis hierauf, wenn nicht gefordert, so doch zu billigen sein, was eben dadurch geschieht, daß es Formen des organischen Lebens, als Ornament, in sich aufnimmt, die aber, wie schon oben gedacht, dem architektonischen Stilgesetze dabei zu unterwerfen, seinen konstruktiven Verhältnissen entsprechend umzubilden, ja gewissermaßen aus diesen zu entwickeln sind. Dies ist nicht minder notwendig, wenn die Architektur die aus der Natur eines bestimmten Stoffs entwickelten Formen (und wie wir gefunden, werden die architektonischen Formen sowohl nach ihrer konstruktiven wie ästhetischen Seite nicht nur von dem Zweck des Gebäudes, sondern auch von der Natur des Stoffes bestimmt) auf einen anderen Stoff überträgt, z. B. vom Holzbau auf den Steinbau. Denn was für die beiden anderen bildenden Künste die Naturwahrheit ist, das ist hier die durch den Stoff und seine Eigenschaften geforderte Angemessenheit.

Diese Angemessenheit setzt aber nicht nur die genaueste Kenntnis des Materials, sondern zugleich die nötige Entwickelung der Technik seiner künstlerischen Bearbeitung voraus, daher auch eine entsprechende Entwickelung der technischen Wissenschaften. Fast jeder bedeutende Fortschritt in der Entwickelung der Architektur beruht auf einem Fortschritt in der Entwickelung dieser Wissenschaften, die, wie so viele andere, auch architektonische Probleme sich nicht nur zu stellen, sondern sie auch zu lösen vermögen. Welche Reihe großer, mächtiger Veränderungen auf dem Gebiete der Architektur hat nicht allein die Lösung des Problems, einen Raum zu überwölben und zu überspannen, hervorgerufen. Wie folgereich wurde nicht die Erfindung des Spitzbogens. Und welche Revolutionen haben wir auf diesem Gebiete schon dadurch erlebt und wohl noch zu erwarten, daß man im Eisen ein ganz neues Material für die Baukunst gewann.

Es ist leicht zu erkennen, daß mit der Lösung derartiger Probleme die Architektur einen erweiterten Spielraum für neue an sie zu richtende Forderungen erhält. Doch ist dies nicht die einzige Abhängigkeit, in der sie sich von der Entwickelung der übrigen Kultur befindet, da die bauende Tätigkeit überhaupt erst durch diejenigen Antriebe und Zwecke entstand und hierdurch erst diejenigen Ziele ins Auge gefaßt werden konnten, durch deren Erreichung sie sich zur künstlerischen erhebt. Die höchsten Antriebe, Zwecke und Ziele dieser Art kommen der Architektur aber von dem Gebiete der Religion und des Glaubens, sowie von dem des Staatslebens. Im Tempel und Gotteshause und in den sich an diese anlehnenden Bauwerken hat die Architektur fast immer ihre höchsten Aufgaben erkannt. Die religiöse oder kirchliche Baukunst hat vor der weltlichen nicht nur den Vortritt gehabt, sondern auch fast immer den Vorrang behauptet. Wenn letztere in verschiedenen Zeiten, teils durch das Sinken des religiösen Geistes, teils durch die größere Mannigfaltigkeit ihrer Aufgaben, auch in den Vordergrund trat, so haben ihre Werke die der kirchlichen Kunst, wennschon an Glanz, Reichtum und Mannigfaltigkeit,

so doch nicht an Würde und Hoheit übertroffen. Auch gibt die mit dem Zwecke der kirchlichen Gebäude verbundene Allgemeinheit und Öffentlichkeit ihnen eine besondere Bedeutung. Auf seiten der weltlichen Baukunst sind deren Zwecke fast immer auf engere Kreise, Berufe zc. beschränkt oder doch an Bedingungen gebunden, die ihre Werke nicht jedem in gleichem Maße zugänglich erscheinen lassen. Auch hier aber werden der Architektur in demselben Maße höhere Aufgaben gestellt, als der Zweck des Gebäudes eine allgemeinere Bedeutung hat oder eine größere Öffentlichkeit fordert. Schon hieraus erklärt sich, warum das allgemeine Moment in keiner Kunst das individuelle in dem Maße überwiegt als in der Architektur, und warum sich gerade hier mehr als auf jedem andern Gebiete bestimmte kirchliche, nationale oder Zeitstile entwickelt und auch eine höhere Bedeutung erreicht haben.

§ 50. Geschichtliche Entwickelung der Architektur. Die architektonischen Stile.

Obschon die Werke der Architektur sich wesentlich nur in räumlichen Verhältnissen darstellen, und ihre Zwecke wesentlich auf den Raum bezogen erscheinen, so sind sie doch mehr als alle anderen Kunstwerke auf die Dauer, daher auf die Zeit berechnet. Nicht nur sind viele von ihnen gleich mit der Aussicht begonnen worden, daß sie erst von einem späteren Geschlechte zu Ende geführt werden würden, sondern es hat auch gerade dasjenige Volk, das das bauende genannt worden ist, die Ägypter, vorzugsweise in der Dauer den Zweck dieser Kunsttätigkeit gesucht.

Mehr als die auf Naturnachahmung beruhenden Künste waren Architektur und Musik auf die weitere Ausbildung der überlieferten Formen verwiesen, mehr als alle anderen fanden sie in diesen die Antriebe zu neuer Tätigkeit. Haben doch nur auf diesem Wege bestimmte herrschend gewordene Formen auf ihren Gebieten entstehen können, zu denen sie nicht wie jene die Vorbilder von der Natur empfingen, sondern sich diese selbst erst zu bilden hatten, worin zugleich ein weiterer

Grund liegt, warum gerade hier die nationalen, kirchlichen oder Zeitstile sich bestimmter und schärfer als auf den übrigen Kunstgebieten ausbilden mußten. Bei der Architektur wirkte hierbei aber ein drittes Moment noch mit ein: die Abhängigkeit der architektonischen Formen vom Material, das besonders deren konstruktive Seite beeinflußte. Daß die Zusammenfügung des Baus aus einzelnen Teilen ein unerläßliches Merkmal der architektonischen Kunst sei, hat wenigstens nicht zu allen Zeiten als Lehrsatz gegolten. Ursprünglich scheint wenigstens die Technik der Steinarchitektur der plastischen näher gestanden zu haben, da man ihre Formen und Werke, gleich denen der letzteren, aus dem Material heraus oder, wie ich lieber sagen möchte, in dieses hineingearbeitet zu haben scheint. Möglich sogar, daß der Steinbau vom Fels- und Höhlenbau seinen Ausgang nahm, und man nur erst allmählich von dieser gebundenen, bildenden architektonischen Kunst zur freien und wirklich bauenden, zur konstruktiv-architektonischen überging.

Die ältesten Reste einer architektonischen Tätigkeit besitzen wir von den Ägyptern. Einzelne ihrer Formen zeigen den Charakter eines selbständigen Steinbaus, andere dürften vielleicht auf einen nebenherlaufenden Holzbau hinweisen, besonders wenn man die Säule nur von diesem herleiten und es nicht für ebenso wahrscheinlich halten zu dürfen glaubt, daß diese sich aus den Pfeilern des Höhlenbaues selbständig entwickelt habe.

Die Ägypter gingen (gleichviel ob zuerst) bei der Entwickelung ihrer architektonischen Formen mit Bewußtsein von den einfachsten geometrischen Verhältnissen aus. Diese blieben fortan die Grundlage aller weiteren architektonischen Entwickelung. Bei ihnen aber traten sie in einzelnen Formen (den Pyramiden, Obelisken) in voller Nacktheit hervor. Sie suchten, wie schon angedeutet, die Bedeutung ihrer architektonischen Werke vorzugsweise in der Kolossalität ihrer Formen und der Dauerhaftigkeit des dazu verwendeten Materials, d. i. also in der siegreichen Überwindung selbst gehäufter

Schwierigkeiten, durch die sie zugleich das Erhabene räumlicher und zeitlicher Verhältnisse zur Anschauung zu bringen strebten.

Die Griechen wurden in der Entwickelung ihrer Architektur teils von den Völkern Kleinasiens, teils von den Ägyptern beeinflußt. Wie sie deren Götter aus ihrer Gebundenheit und Erstarrung zu freiem Leben entbanden, so erschlossen sie auch ihren gedrückten Innenbau dem Licht und der Freiheit, was sich besonders in den sich bei ihnen nach außen öffnenden Säulenordnungen aussprach.

Die Säule, als ein plastisch gebildeter, eine selbständige Bedeutung ansprechender Teil, wie sie ja selbst zuweilen durch menschliche Gestalten ersetzt wurde und in ihrer Gliederung wie diese nicht auf einer bloßen Zusammensetzung von Teilstücken beruht, entsprach dem plastischen Charakter dieses Volkes. Sie behauptete daher auch den bedeutsamsten Platz in seiner Architektur und bestimmte wesentlich den Charakter der verschiedenen sich bei ihm ausbildenden Baustile.

Sobald man sich aber bei der Ausbildung der architektonischen Formen durch die Konstruktion des Bauwerks bestimmen ließ, mußte man auch deren einzelne Teile in ihren Gegensätzen mehr und mehr aufeinander beziehen und dies in ihrer Gliederung immer bestimmter in die Erscheinung treten lassen. Diese Gliederung sollte daher nicht mehr als eine bloß zufällige oder willkürliche erscheinen, sondern sich mit Notwendigkeit aus jenen, durch den Zweck des Gebäudes bestimmten Beziehungen ergeben und auch also sich darstellen.

Der wichtigste Gegensatz, den der konstruktive Teil der Architektur zu bewältigen und zu versöhnen hat, ist der von Stütze und Decke. Für jene war durch die statischen Gesetze eine rechtwinklige oder sich nach oben, sei es allseitig oder auch nur von den äußeren Seiten aus verjüngende Stellung und Anordnung geboten. Als nächster den Geist ergreifender Gegensatz für die senkrechte war die wagerechte Richtung gefordert. Decken, die zugleich wieder den Boden eines darüber

liegenden Raums zu bilden hatten, waren um so entschiedener hierauf verwiesen. Einen befriedigenden, die Einheit der Gegensätze zur Anschauung bringenden Abschluß aber gab die wagerechte Linie noch nicht. Die Griechen fanden ihn, vielleicht nach den Vorbildern phrygischer und lydischer Bauwerke, im Giebel. Der Holzbau erleichterte die wagerechte Überdeckung größerer Räume. Der Steinbau legte hierin große Beschränkungen auf. Obschon die Griechen sehr früh dem Gedanken der Überwölbung nahegetreten waren, da man in den sogenannten der heroischen Zeit noch angehörenden Schatzkammern einer Deckung durch Überkragung begegnet, so übersahen sie entweder diesen hier so naheliegenden Gedanken, oder verschmähten es doch, ihn weiter zu verfolgen, vielleicht weil es ihrem architektonischen Gefühle widersprach, die Wölbung mit dem Säulenbau in Verbindung zu bringen. Das letztere ist das Wahrscheinlichere, weil sie das Steingewölbe sogar aus phönizischen Bauwerken kennen mußten. Allerdings kam es hier noch zu keiner tiefer in die Konstruktion eingreifenden Bedeutung. Dies fand vielleicht am frühesten bei den Etruskern statt, von denen die Römer den Gewölbebau überliefert erhielten, um die mannigfaltigste Anwendung von ihm zu machen und ihn zu hoher Ausbildung zu bringen. Neuerdings hat man ihnen auch dieses Recht der Priorität wieder abgesprochen. Für die mir vorliegende Betrachtung ist diese Frage von ungleich geringerer Wichtigkeit als die Tatsache, daß mit der Entwickelung der Gewölbekonstruktion ein neuer Baustil gewonnen und das Gebiet der Architektur in ungeahnter Weise erweitert wurde, sowie daß es hauptsächlich die römischen Bauwerke waren, an die später die Renaissance wieder anknüpfte. Wie bei den Griechen sich neben dem Tempelbau der Bau von Palästen, Theatern, Rennbahnen 2c. entwickelt hatte, entstanden bei den Römern noch Amphitheater, Basiliken, Thermen 2c. Die Verbindung des Gewölbe- und Bogenbaus mit Formen der griechischen und orientalischen Architektur war bei den Römern noch eine oberflächliche. Die wirkliche Aus- und Durchbildung eines

neuen aus der Gewölbekonstruktion entwickelten Stiles blieb Zeiten vorbehalten, die aus tieferen Antrieben als denen des Nationalstolzes und der Prachtliebe gestalteten.

Diese tieferen Antriebe erwuchsen der Folgezeit hauptsächlich aus dem Christentum, das zwar zunächst, durch äußere Umstände gezwungen, gewissermaßen zum Höhlenbau zurückgreifen mußte (die Katakomben und Krypten). Später, als man öffentliche Gotteshäuser zu bauen wagte, mochte man sich am wenigsten an den alten Tempelbau anlehnen. Man fand jedoch in der Basilika ein Vorbild, in dessen Grundriß man mit nur wenigen Abänderungen die symbolische Kreuzform einfügen konnte. Eine weitere wichtige Veränderung bestand darin, daß man den Gegensatz von Stütze und Decke durch den Gegensatz von Stein- und Holzbau noch schärfer hervorhob und die offene Giebeldeckung erfand.

Ungleich tiefer in die architektonische Konstruktion griff aber der sich im oströmischen Reiche von dem römischen Kuppelbau aus bildende byzantinische Baustil ein. Auch er ging von der symbolischen Kreuzform aus, die jedoch im Sinne größerer Gleichmäßigkeit den Kreuzungspunkt in die Mitte beider Arme gelegt hatte. Über vier mächtigen sich von dem quadratischen Grundriß erhebenden und durch Rundbogengewölbe verbundenen Pfeilern wölbte sich hier in organischem Anschluß an diese und von ihnen getragen die ihnen entsprechende Kuppel. Der byzantinische Stil wurde später auch auf die römische Kreuzform oder doch auf eine Kreuzform mit verlängerten Armen übertragen, was auch noch zu einer Überwölbung der Eckräume mit Kuppeln führte. Hiervon angeregt entwickelte sich weiterhin im Abendlande vom römischen Kreuzgewölbe aus der sog. romanische oder Rundbogenstil, der sich zu einem Systeme quadratischer halbkreisförmiger Kreuzgewölbe ausbildete und später vom arabischen und gotischen Spitzbogenstil beeinflußt und von letzterem endlich verdrängt wurde. Der romanische Stil nahm sowohl die Säulenordnungen des alten Basilikenstils als die Pfeiler des byzantinischen, sowohl den Kuppelbau als auch den Turm,

der anfangs wohl nur als selbständiges Bauwerk behandelt wurde, in sich auf.

Währenddessen hatte sich im Oriente, bei den Arabern, unter dem Einflusse des die Phantasie mächtig an- und aufregenden Islams ein eigentümlicher Baustil ausgebildet, der sich hauptsächlich dadurch kennzeichnet, daß er die reine Bogenform mit allerlei ausschweifenden Formen, der Hufeisen-, Zwiebel- und Kielbogenform, vertauschte. Er war ohne Zweifel nicht ohne Einfluß auf denjenigen, den wir unter dem Namen des gotischen oder germanischen Stils kennen und der von dem nördlichen Frankreich ausgehend bei allen germanischen Völkern rasch in Aufnahme kam und den Geist des Mittelalters in der Architektur zum vollsten und reinsten Ausdruck brachte. Erst durch den gotischen Stil erhielt der Pfeiler eine der Deckenwölbung völlig entsprechende Gliederung. Dem größeren Druck, den der Spitzbogen auf seine Unterlage nach außen hin ausübt, suchte man bei geringerer Mächtigkeit der ihn stützenden Pfeiler durch äußere Widerlagen zu begegnen. Es entstanden die Strebepfeiler und Strebebogen. Die hierdurch herbeigeführte Verdunkelung forderte eine größere Menge von zugleich auch größeren Fensteröffnungen, was übrigens nur der reicheren Gliederung des Baues entsprach.

Mit der Wiederbelebung der alten klassischen Kunst (Renaissance) entwickelte sich den neuen Bedürfnissen und Zwecken entsprechend ein neuer, wenn auch nicht gerade eigenartiger Stil, der die Grundlage der ganzen weiteren Entwickelung der Baukunst geblieben ist. Alles, was man als Stil sonst noch bezeichnet (die Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, der Barock- Rokoko- und Zopfstil), sind nur Entwickelungsphasen oder Entartungen dieses einen.

Die Blütezeit der Renaissance fiel nahezu mit den reformatorischen Bewegungen auf dem Gebiete der Kirche, mit großen politischen Erschütterungen, mit dem Sinken des religiösen und des Volksgeistes, zugleich aber auch mit großen Entdeckungen und Erfindungen sowie mit den ersten Regungen einer neuen

Wissenschaft zusammen. Die Kirche besaß nicht die Kraft, den neuen Geist, von dem die Kunst ergriffen wurde, zu unterdrücken, sie beschränkte sich darauf, sich seiner und der von ihm ins Leben gerufenen Formen zu ihren Zwecken zu bemächtigen, was ihr auch mit Hilfe großer Künstler eine Zeitlang in einem bestimmten Umfang gelang und der Entwickelung neuer Stile förderlich wurde. Sie vermochte aber nicht zu verhindern, daß neben dieser neuen kirchlichen Kunst unter dem Einflusse der altklassischen und ihrer Stoffgebiete eine weltliche Kunst sich entwickelte, die jene um so mehr beeinflußte, als der neue Geist die selbständige Entwickelung der einzelnen Künste und hierdurch die Entstehung individueller Stile und Schulen begünstigte. Die früheren großen nationalen Aufgaben traten allmählich gegen individuellere zurück. Die Baukunst feierte ihre Triumphe auf einem minder erhabenen Gebiete. Sie brachte den Palastbau zu höchster und glänzendster Entwickelung. Später sank sie dabei zu einem bald mehr bald minder geistvollen Eklektizismus herab oder suchte Bedeutung und Eigentümlichkeit in der übertreibenden und willkürlichen Behandlung der Verhältnisse, Gliederungen und Formen oder in Wirkungen, die außerhalb ihres Gebiets lagen. Die Neuzeit brachte teils durch neue Erfindungen, teils durch neue Bedürfnisse und durch die Einführung eines neuen Baumaterials, des Eisens, eine große Revolution im Bauwesen, besonders in Ansehung der konstruktiven Verhältnisse hervor. Eine Menge großer Probleme wurden auf diesem Gebiete namentlich durch Überspannung weiter Räume und die Widerstandskraft, die man ihr zu geben verstand, in staunenerregender Weise gelöst. Der Bau von Brücken, Theatern, Ausstellungs- und Markthallen, Bahnhöfen, Warenhäusern und Sälen nahm einen ganz ungeahnten Aufschwung.

§ 51. Plan und Ausführung. Teilung der Arbeit. Verhältnis zum Material, zur Farbe und zur Umgebung.

Der Architekt beschließt von der künstlerisch gestaltenden Seite aus sein Werk schon in den Grundrissen, Aufrissen und

Plänen, die er von ihm entwirft, und in die er alle Verhältnisse, soweit sie rein architektonisch oder doch meßbar sind, aufnehmen und aufs genaueste bestimmen kann, um ihre Ausführung im wirklichen Baumateriale der Tätigkeit anderer zu überlassen. Da das subjektive Moment in seinem Werke schon festzustellen und daher von der Ausführung, die eine rein technische, völlig ausgeschlossen ist, so setzt letztere auch keine eigentliche Kunstübung, sondern nur eine möglichst vollkommen ausgebildete Tüchtigkeit im Handwerk voraus. Diese Trennung des rein künstlerischen Teils seiner Aufgabe von ihrer Ausführung in dem durch sie geforderten Material dürfte darauf schließen lassen, daß der Architekt auch von der Technik selbst, die hier ein künstlerisches Moment nicht mehr enthält, völlig absehen könne. Dies ist jedoch keineswegs der Fall, schon weil er sie zu leiten und zu überwachen hat und sie darum auch gründlich verstehen muß. Wie er die architektonischen Formen aus den konstruktiven Verhältnissen zu entwickeln hat und die konstruktiven selbst wieder teils durch sie, teils durch den Zweck des Gebäudes sowie durch die Natur und die Eigenschaften des zu verwendenden Materials bestimmt werden, so hängen sie auch beide noch ab von der Entwickelungsstufe der technischen Behandlung des Materials sowohl, als von der Einsicht in die Gesetze der Konstruktion. Das Material hat immer mit auf die Entwickelung und Ausbildung der Stile und Stilarten eingewirkt, besonders wenn man das ganze Gebäude oder doch Hauptteile des Gebäudes nur von einem und demselben Material, also nur von Holz oder nur von Hausteinen ꝛc. ausführte. Doch auch die Behandlungsweise spielt eine Rolle dabei. So unterscheidet sich der Blockhausbau von der ausgebildeteren Holzarchitektur, der Cyklopenbau (aus unbehauenen Steinen) von dem Rustikabau oder dem aus polierten Quadern, der Bau aus Grundstücken von dem aus künstlichen Steinen (den aus Lehm gebrannten Ziegeln). Zur Erfindung der letzteren ward man in holz- und steinarmen Gegenden gedrängt. Der Ziegelbau war daher schon im Altertume (z. B. bei den Assyrern)

bekannt. Die bei großer Billigkeit leichte Bewegbarkeit dieses Materials und dessen Verwendbarkeit zu feineren konstruktiven Verhältnissen brachte es sehr in Aufnahme. Die erstgenannten Vorzüge führten auch zu einer Verwendung kleinerer Bruchstücke des natürlichen Materials. Beides verlangte, um der Konstruktion die nötige Festigkeit und Dauer zu geben, sowie zum Schutze gegen die Einwirkung äußerer Einflüsse ein Bindemittel. Es wird der architektonischen Wahrheit und Schönheit immer am meisten entsprechen, wenn die architektonischen Formen in dem dazu verwendeten Material frei in die Erscheinung treten Dies wird aber nur möglich sein, wenn das Material die dazu nötigen Eigenschaften und die entsprechende Güte und Feinheit der technischen Bearbeitung zeigt. Wo dies der Fall aber nicht ist, bedient man sich meist der Bekleidungen. Ästhetisch wird sich dies, besonders nach außen hin, nur bei Flächen rechtfertigen, die sich als Füllungen in die architektonische Gliederung einfügen, besonders wenn eine farbige Behandlung der Architektur erstrebt wird. Mit Recht sagt Theod. Vischer, daß selbst, wenn es bewiesen sein sollte, daß im griechischen Bau kein Fleck unbemalt blieb, dieses Verfahren deshalb doch nimmermehr allgemeines bleibendes Gesetz werden könnte. Vielmehr wird die architektonische Wahrheit besonders in betreff der architektonischen Gliederung fordern, daß diese das Material, aus dem sie gebildet ist und das sie zum Teil mit bestimmt, auch in seiner farbigen Eigentümlichkeit selbst mit sichtbar werden lasse. Daher wird es dem architektonischen Stilgesetze am besten entsprechen, wenn die Wirkung der Farbe von der natürlichen Beschaffenheit des Materials selbst ausgeht, wie diese Beschaffenheit ja auch immer mit irgend einer Farbenwirkung verbunden ist, die für den Charakter des Bauwerks keineswegs etwas Gleichgültiges ist. Es ist dies ein Umstand, der die Anwendung des Eisens zu wirklichen Kunstbauten nicht wenig erschwert. Wenn daher die Architektur, wo sie Farbenwirkungen erzielen will, auf eine entsprechende Verschiedenheit des Materials bedacht ist, so wird diese

Verschiedenheit in bezug auf Wirkung der Farbe die architektonische Wirkung doch nie zu beeinträchtigen, sondern nur zu erhöhen haben und dem Charakter und Zweck des Gebäudes sowie dessen Umgebung angemessen sein müssen. Sollte hiernach die Polychromie an der Außenseite eines Gebäudes immer nur in sparsamer und diskreter Weise zur Anwendung kommen, so wird sie dagegen im Innern einen um so freiern Spielraum finden dürfen, je vielgestaltiger hier der Bauzweck erscheint, je mehr der Zweck der einzelnen Räume auf das Gemüt und das sinnlich-geistige Leben des Menschen bezogen ist, je mehr Flächen endlich die architektonische Gliederung ihr dazu überläßt. Hier kann daher schon aus diesen sowie auch aus Gründen der Zweckmäßigkeit von der Bekleidung eine ungleich freiere Anwendung gemacht werden.

Die farbige Behandlung bildet jedoch nicht den einzigen Grund für die Anwendung verschiedener Materialien zu einem Bauwerk. Ein anderer kann in der Absicht liegen, die in die Erscheinung tretenden konstruktiven Gliederungen von den nur ausfüllenden Teilen bestimmter zu sondern und hervortreten zu lassen. Auch kann, weil jedes Material in bezug auf Konstruktion seine besonderen Vorzüge hat, schon deshalb für verschiedene Teile des Baues eine entsprechende Anwendung von der Verschiedenheit des Materials gemacht werden. So hat man in neuester Zeit, wie schon angedeutet, eine sehr tief in die architektonische Konstruktion eingreifende Anwendung vom Eisen zu machen verstanden. Es haben hierdurch eine Menge bisher ungelöster architektonischer Probleme ihre Lösung gefunden, neue, kühnere aufgestellt und zum Teil ebenfalls gelöst werden können.

Wenn der Architekt, schon der ästhetischen Wirkung wegen, nicht nur Charakter und Bedeutung des Zwecks, sondern auch das Material und die Verschiedenartigkeit seiner technischen Behandlung sowie überhaupt alles, was in das Gebiet der architektonischen Technik und Konstruktion gehört, bei seinen Entwürfen ins Auge fassen und berücksichtigen muß, so hat er dabei doch noch außerdem das Verhältnis des Werks zu

seinen Umgebungen mit in Betracht zu ziehen. Das ist um so nötiger, wenn er nicht aus einem seiner eigenen Zeit angehörigen Stile bildet, sondern bei seinem Schaffen mehr eklektisch verfährt. Von jedem architektonischen Werke werden wir nicht nur zu fordern haben, daß es sich möglichst anschaulich darstelle, sondern auch, daß seine ästhetische Wirkung nicht durch seine Umgebungen geschädigt oder aufgehoben werde. Diese Umgebungen können nun entweder von der Natur und der Kultur schon gegebene sein, oder der Künstler hat sie in einem bestimmten Umfange sich selbst erst zu schaffen.

§ 52. Architektonische Formen und Teile.

Ein Bauwerk stellt sich nach außen als eine besonderen Zwecken entsprechende Raumerfüllung, nach innen als eine ebensolche Raumerschließung dar. Es gibt Bauwerke (die Monumente), bei denen der Zweck sich ganz oder doch vorzugsweise in der Außenerscheinung, und andere, bei denen er sich umgekehrt in der Innenerscheinung, im Innenbau erschöpft (die Grottenbauten). Die höchsten Aufgaben entstehen der Baukunst aber da, wo der Zweck des Gebäudes die einander entsprechende Ausbildung beider Seiten erheischt.

Jedes architektonische Bauwerk muß aus Grundverhältnissen hervorgehen, die nicht nur selbst dessen Zwecke entsprechen, sondern auch gestatten, daß dieser sich nach allen Seiten, sowohl nach außen, wie nach innen in harmonischer Weise zur Anschauung bringen läßt. Der Grundriß bestimmt die äußere Hauptform des Gebäudes, sowie die innere Einteilung des von ihr eingeschlossenen Raums. Die wichtigsten Grundformen sind die des rechtwinkeligen Vierecks, des Kreises und des Ovals. Der rechte Winkel erweist sich bei Anordnung der Hauptform eines Gebäudes als der vorteilhafteste, doch wird diese mit Nutzen durch andere Formen unterbrochen werden. Bei der Einteilung der inneren Räume wird außer der Zweckmäßigkeit und Proportionalität noch die Zweckmäßigkeit ihrer Verbindung und die Übersichtlichkeit ihrer Anordnung in Betracht kommen. So wichtig in

der Architektur auch die Regelmäßigkeit ist, so wird diese der Phantasie doch immer einen Spielraum zu überlassen haben, der bei dem Innenbau ein ungleich größerer als bei dem Außenbau sein wird. Auch ist er von dem einen Stil und von verschiedenen Zwecken mehr gefordert als von anderen.

Bei der äußeren Ansicht eines Gebäudes fällt vor allem die Hauptseite in Betracht. Liegt es zwischen anderen Gebäuden oder engen Seitengassen, so fällt die Seitenansicht entweder weg, oder sie spricht doch keine architektonische Bedeutung an. Dasselbe gilt unter ähnlichen Verhältnissen für die Rückseite des Gebäudes. Ein wahrhaft monumentaler Bau sollte freilich entweder nach allen Seiten freihstehen, oder doch überall, wo er sich frei nach außen öffnet, auch dessen Charakter und Zweck harmonisch entsprechend zur Anschauung bringen, was den nötigen Raum zu einem freien und umfassenden Überblick mit voraussetzt. Dies gilt insbesondere auch von den Höfen.

Wie die Einteilung und Anordnung der einzelnen Räume aus der Anlage, der Anordnung und dem Zwecke des Ganzen hervorgehen und sich harmonisch und einheitlich zu diesem zusammenschließen und dementsprechend nach allen Seiten sich darstellen sollen, so müssen auch wieder die einzelnen Teile jedes Raumes, ihre Funktionen und Gliederungen ihrem besonderen Zwecke in diesem Sinne entsprechen und also sich darstellen.

Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß die hauptsächlichsten der konstruktiven Teile und Glieder entweder den Charakter der Stütze und des Trägers oder der Belastung und Decke haben. Insofern aber durch ein Gebäude der Raum sowohl ausgefüllt als erschlossen werden soll, bedarf es noch außerdem einer Begrenzung der einzelnen Räume durch Fußböden, Decken und Wände und einer teilweise verschlußfähigen Öffnung der letzteren durch Fenster und Türen. Jedes Bauwerk setzt eine Gründung voraus, auf der es ruht. Es entstehen hierdurch unterirdische Räume, die Keller. Jeder Raum verlangt einen Boden, der eine wagerechte Fläche darbietet. Obschon die Wände wesentlich den Zweck

von Raumausfüllungen haben, können sie doch ebenfalls mit als Stütze dienen. Das gilt besonders von den Hauptwänden, zu denen die äußeren Wände gehören. Wegen des Drucks, den sie ausüben, verlangen sie auch selbst wieder eine Stütze. Sie erheben sich daher stets von der Gründung aus. Anders die bloßen Scheidewände, die, weil eine stützende Kraft von ihnen nicht gefordert wird, keine besondere Stärke zu haben brauchen und dann auch keinen derartigen Druck ausüben, um besonderer Stützen zu bedürfen. Ausschließlich stützende Glieder sind die Pfeiler, Pilaster und Säulen. Sie bestehen gewöhnlich aus drei Teilen: dem Fuße (Sockel und Basis), dem Schafte und dem Kapitäl oder Knaufe, von denen jedes wieder seine besonderen Gliederungen hat. Auch die Wände werden in die Fußgesimse oder Sockel, die eigentliche Wandfläche und das Kranzgesims gegliedert. Die Stützen können entweder in einem direkten Gegensatz zu der Deckung stehen, was sowohl bei allen wagerechten Deckungen, als auch bei den giebelförmigen und gewölbten der Fall, sobald Giebel oder Wölbung auf einem wagerechten Gebälke ruhen, oder sie können in einen organischen Zusammenhang mit ihr gebracht werden, was durch die unmittelbar aus den Pfeilern entwickelten Wölbungen, insbesondere durch das Kreuzgewölbe geschieht. Die vollendetste Verbindung dieser Art zeigt sich im gotischen Stile. Das Gebälk besteht aus dem Architrav, dem Fries und dem Kranzgesims. Die Decken lassen sich einteilen in wagerechte, giebel- oder zeltförmige (wozu auch der offene Dachstuhl gehört), in gewölbte und kuppelförmige und endlich in gemischte, d. i. aus der gewölbten Form in die wagerechte übergehende. Die wagerechten Decken können unmittelbar wieder die Grundlage des Fußbodens eines darüber befindlichen Stockwerks bilden, doch können diese Böden auch unterwölbt sein. Sie unterscheiden sich durch die Art und Weise ihrer Bekleidung als Estrich- (mit welchem Namen man eine künstliche Steinmasse bezeichnet), Stein-, Backstein-, Fliesund Holzfußböden. Dies wird teils durch den verschiedenen

Zweck der Räume, teils durch das Klima und das Material eines Landes bestimmt. Auch die Fußböden erhalten nicht selten eine künstlerische, ornamentistische Ausbildung durch Zusammensetzung aus verschiedenfarbigen Teilen: die Steinmosaik, die Holzparkettierung, das Belegen mit farbigen Fliesen.

Im Gegensatz zu diesen den Raum umschließenden Teilen stehen die ihn erschließenden, die dem Licht und der Luft und dem Verkehr der Menschen den Zutritt eröffnen. Dieser wird teils durch verschlußfähige Tore, Türen, Fenster und offene Säulenstellungen, teils auch durch besondere Räumlichkeiten, Flure, Vorhallen und Vorsäle (Vestibüle, Portiken, Atrien), Gänge (Korridore, Galerien), Treppen, Treppenhäuser und Bodenräume erreicht. Auch noch die Höfe und Vorhöfe, die Bogen-, Säulen- und Kreuzgänge gehören hierher.

Alle diese sich innerlich zu einem wohlgeordneten Ganzen zusammenschließenden Teile und Räume müssen sich nach außen hin in ebenso charakteristischer wie harmonischer Weise einheitlich abschließen und Zweck und Bestimmung des Gebäudes erkennen lassen.

Das Ornament, von dem, wie ich schon andeutete, die Architektur vielleicht ausgegangen ist, ist auch dasjenige geblieben, worin sich der architektonische Geist am freiesten zu entfalten vermag. Wenn das Ornament anfänglich nur etwas Anhängendes war, so ist es jetzt eine unerläßliche architektonische Forderung geworden, daß es sich organisch aus den konstruktiven Verhältnissen, aus der konstruktiven Gliederung eines Baues entwickeln, dem Charakter und Zweck desselben entsprechen und auf diese bezogen sein muß. Da den Formen und Gestalten der organischen Natur ebenfalls vielfach Verhältnisse zugrunde liegen wie die, aus denen die Architektur ihre Formen entwickelt, d. i. geometrische, so liegt es schon hierdurch nahe, daß sie letztere vorzugsweise zur Ornamentierung ergreift, sie aber ihrem Stilgesetze gemäß weiter entwickelt oder umbildet. Eine weitere Anregung und Berechtigung erhält sie hierzu durch die symbolische

Bedeutung, die einzelnen der dem organischen Leben hierzu entnommenen Formen beigelegt wird, insofern diese in einer bestimmten Beziehung zu dem Zweck des Gebäudes steht. Das Ornament hat eben nicht immer eine bloß zierende, sondern nicht selten auch eine symbolische Bedeutung. Die Architektur, die zu den beiden Schwesterkünsten eine ähnliche Stellung einnimmt wie die unorganische Natur zur organischen, weist hierdurch nicht bloß auf diese, sondern auch auf die Plastik hinüber. Sie bedarf sowohl ihrer, als auch der Malerei, um den Zweck des Gebäudes, seiner geistigen Bedeutung nach, zu bestimmterem Ausdruck zu bringen, und zwar um so mehr, je größer diese Bedeutung ist. Sie eröffnet ihnen daher auch Räume zu einer auf diese Zwecke gerichteten selbständigen Entfaltung (Wände, Decken, Friese, Lünetten, Nischen ꝛc.). Je mehr sie dies tut, desto mehr wird aber auch eine dies vermittelnde Ornamentik und die Aufnahme darauf hinweisender organischer Formen und Gestalten in diese geboten sein.

Im allgemeinen wird gesagt werden dürfen, daß für den äußeren Schmuck eines Gebäudes sich vorzugsweise die Plastik eignet und die Malerei, soweit sie hier überhaupt zuzulassen ist, am schicklichsten durch Mosaik, Terrakotten und Sgraffito vertreten wird. Nur in den zurücktretenden Teilen des äußeren Baues, den Loggien, Säulengängen, Arkaden, sowie an tiefer liegenden Giebelfeldern und Friesen werden auch Freskomalereien ꝛc. ohne Störung des architektonischen Eindrucks Anwendung finden. Dafür findet die Malerei um so freieren Raum im Inneren der Gebäude, hier kann sie den Charakter, die Bedeutung, die Stimmung der einzelnen Räume wesentlich erhöhen und ihren verschiedenen Zwecken in mannigfaltiger Weise entsprechen und dienen. Man denke nur an die Wirkung der Altarbilder, der Kuppel- und Glasmalerei in mittelalterlichen Kirchen und Domen.

§ 53. Von den verschiedenen Arten der Bauwerke.

Nach der Verschiedenheit der Zwecke, die die Architektur mit ihren Werken verbindet und die ihre Form bestimmen,

schlug sie zwei verschiedene Richtungen ein, indem sie hier von der Wohnstätte, dort vom Denkmale ausging.

Im Denkmale oder Monumente erschöpfte sich der architektonische Zweck in der symbolischen Bedeutung und, insoweit diese darin wirklich zur Anschauung kam, in der ästhetischen Anschauung. Reine Denkmäler waren die Grab-, Siegesund Gottesdenkmäler. Sie verbanden sich aber bald mit bestimmten, außerhalb jener Anschauung liegenden Zwecken, durch die ihre Bedeutung noch näher bestimmt, erweitert und erhöht wurde. So entstand aus dem Grabdenkmale das Totenhaus, aus dem Siegesdenkmale der Triumphbogen, aus dem Gottesdenkmale das Gotteshaus (der Tempel, die Kirche, der Dom und die ihm verwandten oder auch anhängenden Formen: die Propyläen, Baptisterien, Kapellen, Glockentürme 2c.).

Man kann dieses ganze Gebiet in den Begriff der religiösen, kirchlichen Baukunst zusammenfassen im Gegensatze zu der weltlichen, die ihren Gipfel in dem Begriff des Staats und des Staatsoberhauptes hat und sich von der Wohnstätte aus entwickelte.

Es ist auch gewiß die Wohnung des Häuptlings, des Stammoberhauptes, des Fürsten gewesen, die zuerst einen architektonischen Schmuck erhielt und sich allmählich zu einem Bau von architektonischer Bedeutung ausbildete. Nächst den Burgen und Häusern der Fürsten und Herren waren es aber die Gebäude, die einem öffentlichen Zwecke dienten und denen eine allgemeinere Bedeutung zukam, die einer solchen Auszeichnung gewürdigt wurden. Es hat wohl lange gedauert, ehe sich auch die Wohnung des einzelnen Privatmanns zu einem architektonischen Bauwerke ausbildete, und gewiß wird eine so offenkundige Auszeichnung zunächst weniger ein Kennzeichen des Reichtums, als ein Vorrecht der Geburt und des Standes gewesen sein. Zu welcher Behäbigkeit, zu welchem Reichtum und Glanz sich aber auch der Privatbau entwickelte, welch vielgestaltiges Leben er in den ländlichen und städtischen Wohnhäusern, in den Palästen, Villen und Schlössern 2c. im

Laufe der Zeiten gewann, so werden doch seine architektonischen Formen immer gegen diejenigen Bauwerke zurückstehen, die durch die Natur ihrer Zwecke einen allgemeineren, öffentlichen und dabei idealen Charakter haben. Nur weil der Palastbau solche Zwecke mit in sich aufnahm, vermochte er in bezug auf architektonische Bedeutung mit ihnen zu wetteifern. Besonders im Altertum nahmen auf seiten der weltlichen Baukunst neben den Königsburgen, Staatsgebäuden, Kaiserpalästen, denen ja eine auf das allgemeine, öffentliche Leben bezogene Bedeutung zukam, die ausschließlich solchen Zwecken dienenden Bauwerke: Basiliken, Gymnasien, Theater, Odeen, Stadien, Bäder 2c. eine hervorragende Stellung ein. Doch auch in unseren Zeiten überragen diejenigen Gebäude, die allgemeineren und öffentlichen Zwecken dienen, den Privatbau um so mehr, je idealer diese Zwecke sind, so die Rathäuser, Regierungsgebäude, Universitätsgebäude, Museen, Theater, Bahnhöfe 2c., wogegen die größere Allgemeinheit des Zwecks bei einer nur auf das praktische Bedürfnis gerichteten Bedeutung, wie sie sich in den Kasernen und Fabrikbauten zeigt, mehrenteils nur zur Ausdehnung und Einförmigkeit führt. Gebäude, die beiden Zwecken zugleich dienen, wie z. B. die Bahnhöfe, lassen auch eine sich darüber erhebende architektonische Behandlung zu.

Die Beziehung der Architektur auf das allgemeine und öffentliche Leben, daher auch auf dessen Bedürfnisse und Zwecke, verbunden mit der architektonischen Rücksicht auf die Umgebung, weist dieser Kunst noch die Aufgabe zu, ihren Werken entweder eine ihrer architektonischen Bedeutung und ihrer ästhetischen Wirkung entsprechende Umgebung zu schaffen, oder sie mit anderen Werken dieser Art in eine entsprechende Anordnung, Verbindung und Zusammenstellung zu bringen. Die erste dieser Aufgaben erfüllt die Baukunst entweder unmittelbar selbst, durch die Anlage von Nebengebäuden, die mit den Zwecken des Hauptbaues in einem inneren Zusammenhange stehen und teils einem mehr leiblichen, teils einem mehr geistigen Bedürfnisse dienen (Wirtschaftsgebäuden, Vorhöfen,

Auffahrten, Balustraden, Umfassungen, Gittern, Arkaden und Säulengängen, Pavillons, Lust- und Gewächshäusern, Bassins und Wasseranlagen rc.), oder indem sie sich hierzu auch anderer technischer Fertigkeiten bedient (Pflasterungen, Gartenanlagen rc.).

§ 54. Die von der Architektur abhängenden Künste.

Wie an die Wohnstätte wird sich auch an das Gerät schon früh ein Schmuck angehängt haben, der bald von der Architektur beeinflußt worden sein mag. Als man daher begann, sich bei der Formbildung der Geräte von ihrem Zweck und ihrem Material mit bestimmen zu lassen und den Schmuck aus ihrer Struktur zu entwickeln, geschah dies gewiß schon unter architektonischem Einflusse. Daß hierbei Formen des organischen Lebens, daß auch Plastik und Malerei mit hinzugezogen wurden, widersprach dem Wesen der Architektur keineswegs, da diese ja selbst auf sie hinweist und sich ihrer ebenfalls zu ihren Zwecken bedient. Einer Stilisierung im architektonischen Sinne, wenn schon einer freieren, weil hier die Formbildung selbst eine freiere ist, mußten sie freilich dabei unterworfen werden, insofern ihnen nicht Raum zu selbständiger Gestaltung gegeben war.

Die Verbindung der Architektur mit der Tektonik, in welchen Begriff man gewöhnlich die ganze Kunsttechnik der Geräte zusammenfaßt, ist eine so innige, daß die Hervorbringungen beider sich ganz ineinander verlieren und eine feste Grenze zwischen ihnen kaum zu bestimmen ist. Es gibt eine Menge von Werken, die sich ebensogut der Architektur wie der Tektonik zuweisen lassen würden. Gewöhnlich teilt man die letztere in die Tektonik im engeren Sinn, die Kunsttechnik hölzerner Gerätschaften, die Keramik, die Töpferkunst (die Terrakotten), und die Toreutik, die Kunst der Metallbearbeitung, ein. Doch gibt es auch tektonische Werke in Stein (Marmor, Granit, Alabaster rc.). Wir werden sie aber alle bei den Schwesterkünsten der Architektur, insbesondere der Plastik, noch zu berühren haben.

2. Die Plastik oder Bildnerei.

§ 55. Verhältnis zur Architektur. Allgemeiner Charakter. Abhängigkeit von der Entwickelung der Anatomie und Physiologie.

Die Plastik bleibt mehr als alle anderen auf Naturnachahmung beruhenden Künste auf diese verwiesen und auf ein ungleich engeres Gebiet dabei beschränkt. Für sie kommt nur das organische Leben und auch von diesem bloß der individuelle, selbstbewußte, in seiner Erscheinung und Gliederung auf selbstgewollte Bewegung bezogene tierische und menschliche Organismus in Betracht. Der Mensch, die menschliche Gestalt ist daher ihr hauptsächlichster Gegenstand, die Tierwelt selbständig nur, insoweit sie jenen Forderungen entspricht, was bloß bei einzelnen Tieren der obersten Stufe der Fall ist, im übrigen nur noch wegen der mit ihren Erscheinungen verbundenen symbolischen Bedeutung oder wegen ihrer Beziehungen zum Menschen. In weiterem Umfange vermag sich die Plastik der Naturgegenstände höchstens im malerischen Sinne zu bemächtigen, was sie z. B. nicht selten im Relief oder in der Anlehnung an die Architektur und in deren Dienste getan.

Es mag zweifelhaft sein, welche von diesen beiden Künsten (Plastik und Malerei) sich eher entwickelt hat, sowie ob dies ursprünglich in selbständiger oder nur in sich anlehnender, anhängender Weise geschah. Gewiß aber ist, daß die ältesten der uns erhaltenen plastischen Denkmale eine Anlehnung an die Architektur und einen symbolischen Charakter zeigen und selbst noch spätere selbständige Werke dieser Kunst vom architektonischen Stilgesetze beeinflußt erscheinen, was den Gedanken nahelegt, daß die Plastik sich auf dem Boden der Architektur entwickelt und erst ganz allmählich zur Selbständigkeit und zu freier unmittelarer Naturnachahmung losgerungen habe.

Dies mußte ihr freilich um so schwerer fallen, wenn die auf diesem Wege gewonnenen Formen eine konventionell-symbolische, geheiligte Bedeutung hatten und man daher bei ihnen mehr auf diese als auf Naturwahrheit und charakteristische

Schönheit sah, ja erstere wohl sogar absichtlich vermied. So glaube ich, daß z. B. die eigentümliche Behandlung der Fußstellungen, die sich an den Treppenfiguren assyrischer Bauwerke beobachten läßt, nicht sowohl aus einem Mangel an Naturbeobachtung und aus der Unfähigkeit ihrer künstlerischen Technik zu erklären ist, als vielmehr aus dem architektonischen Stilgesetze, dem sie ihre plastischen, an die Architektur gebundenen Darstellungen unterwarfen. Und obwohl sich bei den Ägyptern schon sehr frühe neben der hieratischen eine weltliche Plastik und, wie es scheint, zu großer Freiheit der Naturauffassung und Schönheit der Darstellung entwickelt hatte, wurde sie später doch wieder unter der Herrschaft des Priestertums und der Symbolik des kirchlichen Glaubens dem Zwange des architektonischen Stilgesetzes ganz unterworfen. Daß es sich aber selbst dann nicht um einen Rückgang in der künstlerischen Technik handelte, geht daraus hervor, daß diese, wenigstens nach bestimmten Richtungen hin, in ihrer Art eine sehr tüchtige blieb.

Es fehlt übrigens nicht an Berührungspunkten, durch die sich ein derartiger Zusammenhang der Plastik mit der Architektur, eine so innige Verbindung beider erklären läßt. Gehen sie doch bei ihren Darstellungen von der Verwendung der gleichen Materialien aus. Stellen doch beide ihren Gegenstand in der gleichen Weise, d. i. nach und in allen drei Dimensionen des Raums dar, müssen daher doch auch beide von der unmittelbaren Darstellung der Verhältnisse der Perspektive sowie aller stimmungsvollen Verhältnisse absehen, die sich aus den äußeren Beziehungen der Körper im Raume ergeben, d. i. von den in die sichtbare Erscheinung fallenden Wirkungen des Lichts und der Luft. Denn der frei im Raume stehende Gegenstand befindet sich zwar selbst wieder unter Verhältnissen, die solche Wirkungen bedingen, weshalb diese Wirkungen aber eben von diesen Verhältnissen abhängig sind und sich mit ihnen verändern. Der Künstler, falls er sie darstellen wollte, würde sie, wenn überhaupt, doch immer nur in einer ganz unveränderlichen Weise zur Darstellung bringen

können und hierin mit den dann noch neu hinzutretenden in die mannigfachsten Widersprüche geraten, was noch dadurch vermehrt werden würde, daß das Material des plastischen Werks von einer wesentlich andern Beschaffenheit ist als der nachgeahmte Gegenstand der Natur und hierdurch im Wechsel jener Verhältnisse auch wesentlich andere Wirkungen als dieser bedingt.

Hiermit berühre ich aber zugleich den tiefgreifenden Unterschied, der zwischen den Werken der Architektur und Plastik trotz der vielfachen Übereinstimmung beider besteht. Denn obschon auch bei dieser in dem organischen Bildungsgesetze immer noch das statische fortwirkt, das dort die Konstruktion und hierdurch die Form wesentlich mit bestimmt, so ist doch das geistige Moment, dem es hier untergeordnet erscheint, ein wesentlich anderes. Sie ist hier nicht bloß von der Zweckmäßigkeit, von der Bedeutung eines äußeren Zwecks, von der Beschaffenheit und von bestimmten Eigenschaften des Materials bestimmt, noch erscheinen die an diesem wirksamen Kräfte nur auf den Zustand des Gleichgewichts, das ist der Ruhe, bezogen. Die Plastik hat es mit Formen und Gestalten des individuellen und organischen Lebens und mit dessen Bildungsgesetzen zu tun, mit Formen und Gestalten, die ihr um so mehr einen Spielraum freier Gestaltung in den Verhältnissen der Symmetrie und der Proportionalität lassen, als diese durch das Gesetz der Individualisierung hier gefordert ist, mit deren Bedeutung wächst und mehr und mehr in die Erscheinung tritt. Da aber dieses Moment der Freiheit in bezug auf die organische Gestalt sich hauptsächlich in der bewußten, selbstgewollten Bewegung äußert, so fallen für die Plastik auch wesentlich nur solche Gestalten des individuellen organischen Lebens in den Kreis der Darstellung, die in ihren Formen und in ihrer Gliederung in bestimmter, wenn auch verschiedener Weise auf bewußte und selbstgewollte Bewegung bezogen sind und selbst noch im Zustande der Ruhe auf lebendige Bewegung zurückweisen. Es ist eben hierdurch nicht nur das ganze pflanzliche Leben,

sondern auch das niedere Tierleben, als selbständiger Gegenstand, von der Plastik ausgeschlossen. Anderseits kann es aber hier auch noch nicht zur unmittelbaren Darstellung der Bewegung selbst, sondern immer nur zu einer solchen Darstellung davon kommen, die die körperliche Gestalt in einer bestimmten, vom Gleichgewicht bedingten Weise zur Erscheinung bringt, wie hier ja immer nur ein einziger Moment der Bewegung dargestellt werden kann. Der plastische Künstler wird daher einen solchen Moment zu wählen haben, in dem dieser Gleichgewichtszustand der körperlichen Erscheinung durch die Verhältnisse, die er darbietet, in solchem Maße befriedigt, daß man eine Veränderung daran, mithin auch eine Weiterbewegung, weder fordern, noch wünschen kann, was noch begünstigt wird, wenn dieser Moment durch einen inneren Grund gerechtfertigt oder von einer bestimmten symbolischen Bedeutung ist, wie z. B. der Moment, in dem ein Diskuswerfer beim Ausholen zum Wurfe die Kraft und Richtung der beabsichtigten Bewegung prüft oder in dem Paris der Venus den Apfel reicht.

Da die Plastik also nur solche Gestalten zu selbständiger Darstellung bringen kann, die durchaus auf Bewegung und doch zugleich auf einen Gleichgewichtszustand, d. i. auf einen Moment der Ruhe bezogen sind, und diese Gestalten daher auch im Zustande der Ruhe bewegt dargestellt werden können, so wird sie mit Vorteil lediglich solche Zustände zum Gegenstande ihrer Darstellung machen. Ich habe schon darauf hingewiesen, wie Michel Angelo, im vollen Bewußtsein des plastischen Stilgesetzes und im Vollgefühle seiner künstlerischen Kraft gerade Zustände, wenn auch nicht immer der geistigen Untätigkeit, so doch der körperlichen Ruhe wählte, um die Beziehung des menschlichen Körpers auf Bewegung zu möglichst bedeutendem, ja zu gewaltigstem Ausdruck zu bringen. Dies war ihm nur möglich durch das eingehendste Studium der Anatomie und der statischen Gesetze in bezug auf die Bewegungen der körperlichen Glieder. Er vernachlässigte dabei aber vielleicht zu sehr die Beobachtung derjenigen Verhältnisse,

die in den Bereich der Physiologie fallen, insofern er diese Studien hauptsächlich an Leichen anstellte. Gerade in bezug auf den zu wählenden Moment der Bewegung ist die Plastik von der Wahl des Materials abhängig.

Schon die Architektur hatte ihre ästhetischen Formen aus konstruktiven Verhältnissen zu entwickeln und auszubilden. Hier ist dies noch ungleich dringender geboten, weil eben hier ein Abweichen von der Natur fehlerhaft sein würde und die Komplikation der in der tierischen und menschlichen Organisation liegenden konstruktiven Verhältnisse auch eine ungleich größere ist. Es ist erst möglich, die äußere Erscheinung des tierischen und menschlichen Organismus ganz zu verstehen, wenn man eine genaue Kenntnis von dem ihr zugrunde liegenden lebendigen Zusammenhang ihrer inneren Teile gewonnen hat. Noch dringender ist dies gefordert, wenn der Künstler sich von nur sklavischer Nachahmung befreien und seinen Gegenstand frei aus seinem künstlerischen Gedanken und doch ganz dem organischen Bildungsgesetze entsprechend darstellen will.

So notwendig für die Plastik das Studium der Anatomie und der Physiologie aber auch ist, so hat dieses doch nicht selten zu einer übertreibenden Darstellung verleitet, welcher Gefahr jede Kunst um so mehr ausgesetzt ist, in je einseitigerer Weise sie auf Nachahmung gerichtet ist.

Bei so viel inneren und äußeren Verschiedenheiten konnte es nicht fehlen, daß der Zusammenhang der Architektur und der Plastik, so gefordert und förderlich für beide er einerseits war, doch für letztere wieder hemmend, selbst nachteilig wurde. Denn obschon die Architektur sich der plastischen Formen nicht nur ganz unmittelbar zu ihren Darstellungen bemächtigte, wobei sie sie freilich ihrem Stilgesetze unterwarf und das ihnen wesentliche individuelle Moment der Bewegung in Fesseln schlug, d. i. sie stilisierte, sondern ihr auch den Raum zu eigener, freier Gestaltung eröffnete, so beeinflußte ihr Stilgesetz doch auch noch diese Darstellungen, besonders solange das Zusammenwirken beider Künste vorzugsweise in äußerlichen

Beziehungen und Verhältnissen gesucht wurde. Dies fand vor allem in Zeiten statt, in denen das architektonische Stilgesetz überhaupt das herrschende war, selbst noch bei den von der Architektur äußerlich unabhängig erscheinenden Werken der beiden anderen Künste. Ganz freilich konnte die Plastik die Anlehnung an sie aber doch nicht entbehren. Selbst noch die Statue bedarf einer architektonischen Basis. Doch konnte sie, wofür das Postament den Beweis gibt, diese sich unterordnen, ja sich frei darüber erheben, selbst wenn sie aus ihr erst hervorgegangen sein mochte. So ist es keineswegs ausgeschlossen, daß die Statue sich vom freistehenden Pfeiler aus entwickelt habe. Es gibt Baureste, die ganz unmittelbar darauf hinweisen, und griechische Werke der besten Zeiten wenden sogar die Bildsäule zuweilen ganz unmittelbar als freistehende architektonische stützende Glieder an. Das architektonische Denkmal, das den Gott bedeutete oder sich doch auf diesen bezog, sollte diese Bedeutung zuletzt auch ganz unmittelbar veranschaulichen. Dies konnte entweder durch die Darstellung symbolischer Attribute des Gottes oder durch die unmittelbare Darstellung des letzteren selbst geschehen.

§ 56. Stoffgebiet. Verhältnis zur Entwickelung der Kultur und Geschichte.

Da es vor allem die in ihrer ganzen Erscheinung auf bewußte, selbstgewollte Bewegung bezogene und darum vorzugsweise die menschliche Gestalt ist, die den Gegenstand plastischer Darstellung bildete, so mußte es auch zunächst hauptsächlich die noch von aller Gewandung freie, unter den Gesichtspunkt der Naturanschauung fallende, nackte Gestalt des Menschen sein, die sie nachahmte. Selbst unter diesem Gesichtspunkte würde letztere aber in verschiedenen Himmelsstrichen sich als eine andere haben darstellen und schon hierdurch zu einer gewissen Verschiedenheit der Entwickelung plastischer Kunst geführt haben müssen. Ihre Auffassung hing aber noch von der Verschiedenheit der geistigen oder Kulturentwickelung der Menschen ab, da, wie wir fanden, die Erscheinungen der

Außenwelt erst unter dem Einflusse der Begriffe eine bestimmtere Bedeutung erlangen und das Verständnis der menschlichen Gestalt von der Erkenntnis der ihr zugrunde liegenden anatomischen und physiologischen Verhältnisse abhängig ist. Die Kulturstufe, die der Mensch einnimmt, ist aber selbst wieder nicht ohne Einfluß auf seine Natur und seine natürliche Erscheinung. Vielmehr durchläuft die menschliche Gestalt in Haltung, Bewegung und Ausdruck, vielleicht selbst in der Ausbildung einzelner Organe, nicht nur im Gange der Naturentwickelung, sondern auch in dem der Kulturentwickelung die mannigfachsten, wennschon zunächst meist unmerklichen Veränderungen und Wandlungen, die sich aber mit der Zeit durch Vererbung ꝛc. verstärken, so daß der plastische Künstler verschiedener Zeiten und Völker sich auch unter dem bloßen Gesichtspunkt der Natur einem verschiedenen Darstellungsstoffe gegenüber sieht. Zudem gewinnt der Mensch durch die Kultur eine ganz neue, höhere individuelle Bedeutung, die ihn dem Standpunkte der Natur vielfach entrückt, und deren Verschiedenheit nach Zeit, Volk, Stand und Beruf durch Kleidung, Wohnung, Gerätschaften ꝛc. zu äußerer Erscheinung gelangt, daher sie von der plastischen Kunst nicht übersehen werden darf, falls sie den Menschen auch noch von dieser, seiner bedeutendsten Seite zum Gegenstande der Darstellung macht. Insbesondere erhält dieser Stoff eine höchst wichtige Erweiterung und eine ganz neue Bedeutung durch die Ausbildung der religiösen Vorstellungen, sowie durch die Überlieferung der mit ihnen in Beziehung gebrachten wirklichen Begebenheiten in der Form der Mythe, Sage, Geschichte, die nun zu den wichtigsten Quellen künstlerischer Anregung und Antriebe und zum bedeutendsten Stoffgebiete der Kunst werden. Auch die Plastik zog davon Nutzen. Sie mußte schon deshalb eine historische Entwickelung haben, weil sie so vielfach von der historischen Entwickelung der Kultur beeinflußt und abhängig ist.

Es sind verschiedene Richtungen, verschiedene, freilich oft wieder miteinander zusammenfließende Strömungen, die sich an dieser Entwickelung unterscheiden und beobachten lassen.

Von ihnen will ich nur folgende Gegensätze hervorheben: den Gegensatz einer religiösen und einer weltlichen, den einer dem Privatleben der Menschen und einer dem öffentlichen Leben dienenden Kunst, sowie endlich den einer Kunst, die, von der Naturnachahmung ausgehend, auf diese gerichtet bleibt, und einer von der Empfindung, von der Idee und ihrer Bedeutung ausgehenden symbolischen und allegorischen Kunst. Es ist besonders die letztere gewesen, die sich in Anlehnung an die Architektur nnd unter ihrem Einflusse und dem der religiösen Vorstellungen entwickelt hat. Beherrschten die letzteren doch lange fast ausschließlich nicht nur das öffentliche, sondern auch das Privatleben. Wenn sich daneben gleichzeitig und selbständig noch eine von der Naturnachahmung ausgehende weltliche Kunst entwickelt hat, so haben sich doch die plastischen Zeitstile immer nur unter dem Einfluß der architektonischen Stilgesetze und meist auch der religiösen Ideen ausgebildet. Ein Blick auf die plastischen Denkmale der ältesten Völker und Zeiten belehrt uns, daß es ihnen vor allem auf die religiöse Bedeutung des Darzustellenden ankam. Hierzu konnten die Vorbilder der Natur, die eine wesentlich andere, untergeordnete Bedeutung hatten, um so weniger genügen, je geheimnisvoller jene Bedeutung, je übergreifender, schrankenloser die von den religiösen Vorstellungen erregte Phantasie jener Völker war.

Die architektonische Behandlung der organischen Gestalten entsprach durch das Feierliche, Gebundene, Verschlossene ihres Charakters bis zu einem gewissen Grade wohl jener Bedeutung, nicht aber dieser Richtung der Phantasie, die nach einem schreckhaften, seltsamen, ungeheuerlichen Ausdruck verlangte. Die wunderlichsten, grauenhaftesten Aneinanderfügungen menschlicher und tierischer Körperteile oder Vervielfältigungen einzelner Glieder entstanden.

Erst den Griechen gelang es, einen auf reine Naturanschauung gegründeten, sich von der Architektur und ihrem Einfluß völlig befreienden, selbständigen plastischen Stil zu entwickeln, der sich zugleich über die bloße Naturnachahmung zur vollen

Freiheit der Schönheit erhob. Selbst jenes ungeheuerlichen Elementes bemächtigten sie sich, wie ihre Centauren, Flußgötter, Harpyien 2c. beweisen, in diesem Sinne. Bei ihnen kehrte sich sogar, worauf ich bei der Architektur schon hinweisen konnte, das Verhältnis zwischen ihr und der Plastik um. Die Plastik wurde die herrschende. Sie verlor aber allmählich von ihrer religiösen symbolischen Bedeutung und nahm eine realistische Richtung an. Schon damals scheinen beide Richtungen im Kampfe miteinander gelegen zu haben, so daß bald die eine, bald die andere herrschend wurde. Die Einseitigkeiten und die konventionelle Verflachung der einen brachte immer wieder die andere zu zeitweiliger Herrschaft.

Ein ähnlicher Entwickelungsgang hat sich auch bei den neueren Völkern unter dem Einfluß des Christentums in bezug auf sie wieder ausgebildet. Das Christentum mußte der tiefen Innerlichkeit seines Wesens nach die Bildnerei anfänglich um so mehr scheuen, als diese entweder noch an die heidnischen Vorstellungen gebunden oder ganz weltlich war. Unter ihrem und dem Einflusse des byzantinischen Baustils entwickelte sich aber doch eine Plastik von einem zugleich architektonischen und kirchlich-symbolischen Charakter, der sich anfänglich auch auf diejenige übertrug, die sich unter dem Einfluß des romanischen und gotischen Baustiles ausbildete. Allmählich, zuerst in Italien, suchte sich jedoch die Plastik diesen doppelten Fesseln zu entwinden, was ihr unter dem Einfluß der wieder erweckten Antike und des durch sie angeregten Naturstudiums zuletzt auch völlig gelang, so daß sie sogar, besonders in dem ebengenannten Lande, zeitweilig an die Spitze der bildenden Künste trat, um freilich sehr bald diese Stelle an die sich unter ihrem Einflusse emporschwingende Malerei abtreten zu sollen, die nun die herrschende wurde und blieb.

§ 57. Künstlerische Subjektivität in der Plastik. Das individuelle und nationale Moment derselben. Umfang ihrer ästhetischen Wirkungen.

Der Ausschluß der durch die wechselseitigen Beziehungen der Außenwelt bedingten Stimmungsverhältnisse von den

plastischen Darstellungen bringt es allein schon mit sich, daß diese einen mehr objektiven Charakter, als die der Malerei, haben. Die Subjektivität des Künstlers muß sich bei ihr noch ungleich mehr als bei dieser in sein Werk verlieren, da sie in diesem weniger Spielraum hat, um in die Erscheinung treten zu können, weniger selbst als die Architektur, die zwar jene Verhältnisse der Stimmung ebenfalls unmittelbar von sich ausschließt, die aber doch indirekt eine Fülle solcher Verhältnisse, besonders im Innenbau, bedingen und ihre Werke auf sie mit beziehen und berechnen kann. Die Plastik erscheint hierdurch als die objektivste und kälteste aller bildenden Künste. Nichtsdestoweniger ist das plastische Werk nicht nur durch seinen Gegenstand individueller und lebensvoller als das architektonische, sondern es kann hier, wenn auch nicht die Subjektivität, so doch die Individualität des Künstlers in die Auffassung, in die Konzeption seines Werks, ja selbst in dessen Ausführung in bedeutenderer Weise eingehen als dort; er kann sich hierdurch leichter über das nationale im Zeitstile fortwirkende Moment erheben oder diesem doch einen eigentümlichen Ausdruck geben.

Das individuelle Leben, das die plastischen Werke vor der Architektur voraus haben, muß die ästhetischen Wirkungen, die sie ausüben, in gewissem Sinne gegen die der letzteren erhöhen und ihren Umfang erweitern. Wie wir dies aber schon bei den ästhetischen Wirkungen der organischen Natur im Gegensatze zu denen der organischen zu beobachten hatten, ist auch hier dieser Fortschritt nicht ohne alle Einbuße in bezug auf Umfang und Stärke einzelner Wirkungen. Auch schränkt die Ruhe oder doch das Gleichgewicht, auf die hier die Bewegung bezogen erscheint, die ästhetischen Wirkungen der Plastik fast ganz auf das Gebiet des Einfach-Schönen ein, das sie nicht allzusehr überschreiten darf. Doch erschließt sich ihr immer ein großer Teil des Erhabenen, und wie das Erhabene des Leidens, ja selbst des Unterganges steht ihr auch neben der Anmut das Gebiet des Lächerlichen, doch freilich in nur beschränktem Umfange, offen. Ganz auf einen einzigen Moment verwiesen

und losgelöst von den Beziehungen, die in der Körperwelt in bezug auf die Erscheinung bestehen, ist es dem plastischen Künstler versagt, über den vollen Reichtum der Gegensätze zu verfügen und in den Widerstreit der Erscheinungen allzutief einzugehen.

§ 58. Das Material und seine Behandlungsweise. Ton, Wachs und Gips. Die Bildschnitzerei, die getriebene Arbeit, der Erzguß und die Bildhauerei.

Obschon Plastik und Architektur beide dieselben Materialien zur Bildung ihrer Werke ergreifen, hat es für jene doch nicht die Bedeutung, die es für diese hat. Die Organisation, Gliederung und Gestalt des von ihr darzustellenden Körpers ist nicht wie die Konstruktion der architektonischen Form und Gestalt mit von ihrem Materiale bedingt, wohl aber sind es Auffassung, Komposition und Technik; daher hat es der Plastiker bei seinem Entwurf zu berücksichtigen.

Das Material wird der Plastik teils unmittelbar von der Natur dargeboten, teils muß sie es sich erst dazu herstellen. Man kann die plastischen Materialien einteilen in biegsame und spröde, welche Verschiedenheit nun eben eine verschiedene Technik bedingt. Zu ersteren gehören: der Ton, der Gips und das Wachs, zu letzteren: das Holz, der Stein, das Elfenbein und das Metall, welches letztere aber im flüssigen Zustande (zum Guß) eine wesentlich andere Behandlungsweise fordert und zuläßt, als im harten (der getriebenen Plastik).

Der Ton läßt sich nur im feuchten Zustande plastisch bearbeiten und zeichnet sich dann durch außerordentliche Bildsamkeit und Lebendigkeit der Formbildung aus. Er eignet sich daher besonders zum Entwurf und Modell. Im Trocknen schwindet er ein und zeigt Risse, weshalb man zu kleineren Hilfsmodellen wohl auch Wachs angewendet hat. Zu großen Modellen dagegen, deren man zum Übertragen auf ein anderes Material, das Metall, durch den Guß benötigt ist, bedient man sich immer des Tons. Man bedarf dazu aber noch einer Zwischenform, der sogenannten verlorenen Gipsform, die

von ihm abgenommen wird und deren Name daher rührt, daß bei ihrer Gewinnung das Modell verloren geht. Durch Guß kann man nun mittels ihrer ein dem Tonmodell völlig entsprechendes Gipsmodell herstellen. — Doch kann man anderseits auch dem Tone durch Brennen eine größere Dauerhaftigkeit geben (die Terrakotten), die, wie die Arbeiten von Fayence, Majolika, Porzellan ꝛc. beweisen, durch Glasur noch erhöht werden kann. Diese Technik hatte besonders durch Luca della Robbia eine hohe Ausbildung und vielleicht nicht wieder erreichte Höhe erhalten.

Der Gips hat besonders darin einen großen Vorzug vor anderen Materialien, daß sich in ihm die feinsten Nuancen leicht wahrnehmbar machen lassen. Seine völlige Undurchsichtigkeit gibt aber dessen Erscheinungen etwas Lebloses. Gleichwohl hat er seinen besonderen Wert für die Kunst, nicht nur bei Verwendung zu Zwischenformen (von denen schon oben die Rede war), sondern auch durch Eigenschaften, die ihn besonders zur Vervielfältigung plastischer Kunstwerke geeignet machen, wobei er sich noch durch Billigkeit empfiehlt.

Der Gipsguß vermittelt die Technik des weichen Tonmaterials mit den wichtigsten Zweigen, in die die Plastik bei der Benutzung spröder und harter Materialien zerfällt: der Bildhauerei und der Bildgießerei. Eine von ihnen gesonderte Stellung nehmen die Bildschnitzerei und die Kunst des Erztreibens ein. Es ist nicht unmöglich, daß neben der Tonbildnerei die Bildschnitzerei die älteste plastische Kunstübung ist, da man die hierzu nötigen Werkzeuge wohl früher gehabt haben dürfte, als die, die zur Bearbeitung eines härteren Materials gebraucht werden. Zur Schnitzerei bot sich vorzüglich das Holz, außerdem auch noch das Horn, insbesondere das Elfenbein an. Letzteres wurde im Altertum selbst noch zu größeren plastischen Werken, doch nur als Beleg verwendet. Von der Holzschnitzerei des Altertums besitzen wir keine genügende Anschauung. Dagegen sind uns von ihr aus dem Mittelalter schöne und umfängliche Arbeiten erhalten geblieben. Die Weichheit des dazu verwendeten Materials

läßt eine große Innigkeit des Ausdrucks zu. Dagegen eignet es sich weniger zu Werken von monumentaler Bedeutung. Seine leichte Zerstörbarkeit kündigt sich auch in der äußeren Erscheinung an. Daß es, wie wohl behauptet worden, zur Übermalung nötige oder hindränge, scheint nicht genügend begründet zu sein, da es sehr gut erhaltene unbemalte Arbeiten dieser Art gibt, wennschon die Bemalung sicher einen Schutz gegen die nachteiligen Einflüsse der Witterung gewährt. Wohl aber hat man sie, in Zeiten, die überhaupt farbenfreudig gestimmt sind, hier zur Anwendung gebracht, weil das Material sich dazu mehr als jedes andere eignet.

Die getriebene Arbeit bildet zum Erzguß den Übergang. Sie beruht auf der Dehnbarkeit der dazu verwendeten Metalle bei einem bestimmten Hitzegrad. Die Behandlung ist der der Bildschnitzerei und Bildhauerei völlig entgegengesetzt. Nicht wie bei diesen arbeitet man hier die Form von außen aus dem Materiale heraus. Vielmehr wird dieses hier zunächst zu dünneren Platten verarbeitet, worauf dann die Form, mittels des Hammers rc., von der Innenseite herausgetrieben wird und die Platten durch Nietung und Lötung in entsprechender Weise miteinander verbunden werden. Da man den Platten eine große Dünne geben kann, so eignet sich dieses Verfahren hauptsächlich zu Werken, die bei ihrer Aufstellung die Unterlage nicht allzusehr belasten dürfen. Diese Kunst wurde besonders im Altertume gepflegt. Der vorzüglichste Meister der mittleren Zeiten war Benvenuto Cellini darin.

Die Bildgießerei setzt immer das Modell und die von ihm abgenommene Form voraus. Je nach der Größe des ersten wird man diese für den Guß zu einem Ganzen vereinigen oder auf mehrere Stücke verteilen. An der Form unterscheidet man den massiven Kern und den Mantel, dessen innere Seite der Gestalt des Modells entspricht. Zwischen beiden befindet sich der zur Ausfüllung durch den Guß bestimmte Raum. Der Metallguß wird in diese Höhlung durch ein System kommunizierender Röhren, doch nicht von

oben, sondern von der tiefsten Stelle aus geleitet, damit das freie Entweichen der Luft gesichert ist. Ist der Guß auf verschiedene Stücke verteilt, so müssen diese zusammengefügt werden. Es ergibt sich hieraus, daß beim Guß außer etwaigen zufälligen Unebenheiten auch noch Verbandnähte, Zapfenlöcher, Gußnähte ꝛc. entstehen, die durch Meißel und Schlägel ausgeglichen werden müssen und eine Überarbeitung, durch Feilen, die Ziselierung, nötig machen. Die Ziselierung kommt aber auch bei der getriebenen Arbeit zur Anwendung.

Das wichtigste der zum Guß verwendeten Metalle ist das Kupfer. Um ihm jedoch die dazu nötige Flüssigkeit zu geben, bedarf es eines Zusatzes von Zinn, der es zugleich veredelt und seine Farbe verschönt. In dieser Verbindung, der auch wohl noch Zink oder Wismut zugefügt wird, nennt man es Erz oder Bronze. Es erhält mit der Zeit durch Oxydation einen grünlichen Überzug, die Patina (die man auch künstlich nachahmt), der jedoch so dünn ist, daß er die Form nicht verändert und dem Bildwerke einen milden, sanften Glanz verleiht, der seine Formen noch klarer und lebendiger hervortreten läßt. Das Erz hat etwas Ernstes, und da es zugleich eine kräftigere Behandlung der Formen, besonders der Muskulatur, fordert, so eignet es sich besonders zur Darstellung ernsterer Gegenstände, die eine realistische Behandlung verlangen oder doch zulassen. Auch eignet die struktive Beschaffenheit des Erzes es vorzüglich zu Werken von großen Dimensionen, von gewaltigen Formen und kühner, energischer Komposition. In neuerer Zeit hat man neben dem Erze auch minder edle Metalle, wie Eisen und Zink, zum Bilderguß angewendet. Sie fordern jedoch einen Überzug, der sie vor den Angriffen der Luft und Witterung schützt. Ein solcher wird ihnen in einer künstlerischen Anforderungen entsprechenden Weise auf galvanoplastischem Wege gegeben.

Das für die Bildhauerei, im engeren Sinne, geeignetste Material ist der Stein. Von den verschiedenen Steinarten, die man hierzu verwendet hat, ist der Marmor, der auch in der Architektur die oberste Stelle einnimmt, die edelste

und zweckentsprechendste. Die Griechen waren hierin vor allen anderen Völkern bevorzugt. Der pentelische und parische Marmor wird noch heute vor jedem anderen geschätzt. Granit und Porphyr kamen nur bei denjenigen Völkern für plastische Zwecke zur Anwendung, die in der Überwindung technischer Schwierigkeiten und in der größeren Dauerhaftigkeit die Bedeutung der Kunstwerke suchten. Der Sandstein ist ein notdürftiger Ersatz für den Marmor, zu dem man sich nur aus Gründen der Billigkeit entschließt. Der Vorzug des letzteren liegt in seiner schimmernden Farbe und in seinem kristallinischen Gefüge, das bis zu einem gewissen Grade das Eindringen des Lichtes gestattet und seinen Formen etwas mild Durchleuchtetes gibt, Eigenschaften, durch die er sich vorzugsweise zur Darstellung des Nackten eignet und von den Alten durch Einreiben des fertigen Bildwerks mit Wachs noch zu erhöhen gesucht worden ist. Nur in seltenen Fällen arbeitet der Künstler ohne Modell unmittelbar in den Stein. Er begnügt sich wohl auch mit kleineren Hilfsmodellen (der Skizze). Meist aber findet eine auf mathematischen Grundsätzen beruhende Übertragung vom Tonmodell statt: die sogenannte **Punktiermanier**, indem man, von bestimmten hervortretenden Punkten des letzteren ausgehend, zunächst die zwischeninne liegenden Flächen anlegt und dann allmählich auf dieselbe Weise zu tiefer in ihnen liegenden Punkten vorschreitet, wobei man sich verschiedener mathematischer Hilfsmittel (des Zirkels, des Bleilotes, des sogenannten Kreuzes und des Punktierrahmens) bedient. Zur Bearbeitung selbst aber wendet man Meißel und Schlägel, verschiedenartige Eisen und Bohrer, Feilen und Sägen, sowie endlich zur sorgfältigen Verschleifung des Ganzen noch Bimsstein an. Der Marmor eignet sich vorzugsweise zur Darstellung idealistischer und anmutiger, heiterer Gegenstände.

§ 59. Teilung der Arbeit.

Der plastische Künstler geht bei seiner Tätigkeit in den meisten Fällen vom **Entwurf** (dem kleinen **Hilfsmodell**,

der Skizze) aus, in dem er das ihm in noch unsicheren Umrissen vorschwebende Phantasiebild festzuhalten sucht. Er wird bei der Ausführung, die noch manche Veränderung zulassen oder auch fordern kann, den Rückblick auf die Natur, auf das lebendige Modell, wohl nie ganz entbehren können. Handelt es sich ihm um die Übertragung auf große Verhältnisse, so wird er schon deshalb der Unterstützung von Mitarbeitern bedürfen. Er wird ihnen zwar in der Regel nur den handwerksmäßigeren Teil seines Werks anvertrauen, zuweilen aber zu dessen Bewältigung auch noch der Hilfe künstlerischer Kräfte bedürfen, so daß er nur der Entwerfer, der geistige Leiter und der Vollender desselben ist. Insbesondere pflegt der plastische Künstler die Übertragung vom Tonmodell auf den Stein jetzt meist einer anderen Hand, die trotz des Mechanischen dieses Verfahrens doch wieder den Künstler voraussetzt, zu überlassen. Selbst noch der Erzguß wird bis zu einem gewissen Grade einen Mann von künstlerischem Urteil verlangen, obschon er an sich selbst ein nur technisches Verfahren ist. Gewiß aber fordert die Ziselierung des Werks, wenn sie von dem erfindenden Künstler nicht selbst ausgeübt oder doch geleitet wird, ein neues künstlerisches Vermögen.

§ 60. Verhältnis zur Farbe.

Die Plastik muß zwar von der unmittelbaren Darstellung der an den Gegenständen sichtbar werdenden Erscheinungen der Farbe und Beleuchtung absehen, doch nicht von der Farbe überhaupt, weil jedes Material, das sie verwendet, irgend eine farbige Beschaffenheit zeigt. Obschon diese Farbe und ihre Verhältnisse ganz verschieden sind von denjenigen, die sich an dem nachgeahmten Gegenstande selbst beobachten lassen, und sich auch unmittelbar gar nicht auf diesen beziehen, so ist sie doch ebensowenig ganz gleichgültig für die Darstellung des Gegenstands als dessen übrige Beschaffenheit in bezug auf das Licht. Dies erklärt sich daraus, daß es immer nur erst das Licht ist, das, wie überhaupt alle Dinge, so auch die plastischen Kunstwerke und ihre ästhetischen Verhältnisse

sichtbar macht. Allein die Farbe und jene übrigen Eigenschaften des Materials sind hier nur insofern von Wichtigkeit, als sie in verschiedenem Grade und Umfange dabei mitwirken und auf den Charakter der Erscheinung jener Verhältnisse einen bestimmten Einfluß ausüben.

Der Umstand, daß man zu verschiedenen Zeiten nicht nur die Bildwerke von Holz, sondern auch solche von Marmor bemalte, was immer nur erst nachträglich von einer anderen Kunst, wenn auch von demselben Künstler, und letzteres hauptsächlich von dem Volke und in der Blütezeit seiner Kunstentwickelung geschah, dem wir vor allen anderen Völkern plastischen Sinn zuschreiben, hat die Frage entstehen lassen, ob und inwieweit das Wesen der Plastik die Farbe oder richtiger die Bemalung zulasse oder selbst fordere. Was nun die Griechen betrifft, so beweist ihre Überlegenheit in der Plastik noch nicht, daß sie hierin dem Einfluß der Zeit und ihren verschiedenen Geschmacksrichtungen gar nicht unterworfen gewesen wären. Obschon einige der neueren Völker fast ebenso bedeutend in der Malerei erscheinen als in der Plastik, haben sich doch bei ihnen zwei ganz verschiedene Anschauungen und Richtungen der Malerei in bezug auf die Behandlung der Farbe entwickeln können. Und wenn wir zurzeit von den Übermalungen der Griechen auch noch keine genügend umfassende Anschauung haben, so ist doch wenigstens so viel gewiß, daß es neben diesen bemalten plastischen Werken auch solche gab, die nicht bemalt waren, und andere, die nur aus verschiedenfarbigen Materialien, wie Elfenbein, Gold, Marmor, Edelsteinen rc., zusammengesetzt waren. Die Farbenwirkungen dieser letzteren wenigstens waren also nicht auf unmittelbare Nachahmung der Natur gerichtet. Sie waren, wie kaum zu bezweifeln, unter asiatischen Einflüssen entstanden, denen sich die griechische Kunst trotz ihrer hohen und selbständigen Ausbildung immer aufs neue erschloß.

Warum, wenn sie diesen Einflüssen nachgeben konnte, hätte aber die Plastik sich nicht auch nachgiebig gegen die emporblühende Malerei zeigen sollen, die, wie wir sahen,

von der Architektur ebenfalls willig aufgenommen wurde? Wenn sich daher bei den aus verschiedenartigen kostbaren Materialien zusammengesetzten Bildwerken selbst noch ein Phidias, bei den bemalten aber kein Geringerer als Praxiteles neuen und glänzenden Ruhm erwarb, so beweist dies noch nicht, daß die Bemalung marmorner Bildwerke dem Geiste der Plastik wirklich entspricht; denn es ist ebensogut möglich, daß das Genie jener beiden Meister einen Fehler in einen Vorzug zu verwandeln imstande war, als daß man eine Verirrung, die im Geiste der Zeit lag, als einen besonderen Vorzug, als eine besondere Schönheit empfand oder schätzte. Das letztere haben wir in unseren eigenen Tagen selbst nur zu oft erlebt, für das erstere aber verweise ich auf jene, ebenfalls unter asiatischem Einfluß entstandenen Gebilde, in denen die Griechen für die Verbindung tierischer und menschlicher Leiber zum ersten Male eine dem plastischen Stilgesetze und den allgemeinen ästhetischen Forderungen entsprechende Lösung fanden.

Im allgemeinen darf wohl gesagt werden, daß, weil die Plastik von einem großen Teile der Verhältnisse der Stimmung absehen muß, das plastische Stilgesetz die Farbe wenigstens nicht *fordert*, daher sie sie jedenfalls mit Recht von ihrer Darstellung ausschließen kann. Und da sie hierin weder mit der Natur noch mit der Malerei jemals zu wetteifern vermag, wird sie auch auf sie niemals mit Vorteil das Gewicht ihrer Darstellung legen dürfen.

§ 61. Das Nackte und die Gewandung.

Da die Plastik ihren Gegenstand losgelöst von den Beziehungen zur Außenwelt, rein in den Verhältnissen seiner Form und Gestalt zur Darstellung bringt, so kann sie, wie ich schon angedeutet, auch unbedenklicher als jede andere Kunst das *Nackte* in den Kreis ihrer Darstellung ziehen. Sie muß es sogar, weil ihr aus demselben Grunde die Gestalt, ihre Form und ihre Gliederung auch wesentlich nur von Bedeutung ist, insofern sie auf Bewegung bezogen erscheint. Die

Gewandung ist aber deshalb keineswegs von ihren Darstellungen ausgeschlossen. Sie ist vielmehr gefordert, wo sie den Menschen einer bestimmten Kulturstufe, den Menschen einer bestimmten Zeit zur Darstellung zu bringen hat. Selbst die symbolische plastische Kunst schließt die Gewandung nicht grundsätzlich aus, wie diese ja selbst eine symbolische Bedeutung gewinnen kann.

Allerdings wird aber in der Plastik selbst die Gewandung noch auf die körperliche Bewegung bezogen sein müssen, sei es, daß diese in der Anordnung, in dem Faltenwurf des Gewandes sich selbst noch mittelbar darstellt, sei es, daß die Gewandung wenigstens selbst durch die körperliche Bewegung in ihren Bewegungen bestimmt erscheint. Der plastische Künstler bildet sich daher gewöhnlich zuerst den nackten Körper aus, dem er die Gewandung dann überwirft, um deren Bewegungen durch die körperlichen bestimmen zu können.

Hieraus geht aber hervor, daß die Plastik bei der Gewandung nur dieses, als das für sie Wesentliche, ins Auge zu fassen und sich, wo ein Abweichen hiervon nicht besonders gefordert wird, nur auf dieses Wesentliche zu beschränken hat. Sie wird in dieser Abstraktion bei idealistischen und symbolischen Darstellungen ungleich weiter gehen können und müssen als bei Gegenständen, die eine realistische Darstellungsweise zulassen oder auch fordern. Bei der Verschiedenheit des Wertes, den die verschiedenen Zeitkostüme für den plastischen Künstler haben, und bei der Bedeutung, die die plastische Kunst der Griechen seit der Renaissance wieder erhielt und behauptete, hat man lange die antike Gewandung für die dem plastischen Stilgesetze einzig entsprechende gehalten. Der Mantel bildete später den Übergang zur historischen Tracht, die heute bei geschichtlichen Gegenständen, besonders modernen, für notwendig erachtet wird.

§ 62. Haltung, Bewegung, Ausdruck.

Der darstellende Gegenstand muß Haltung haben. Die Haltung ist im allgemeinen durch das organische Bildungsgesetz

und den in der Plastik geforderten Gleichgewichtszustand bestimmt. Dies genügt aber nicht. Wir haben an ihr noch zwei andere Momente zu unterscheiden. Ein habituelles, das aus der Individualität und dem Charakter des dargestellten Gegenstands entspringt und diese mit zur Erscheinung bringt, und ein momentanes, das dem dargestellten Zustande, der dargestellten Bewegung, Tätigkeit oder Handlung entspricht und hierfür charakteristisch ist.

Obschon die Bedeutung des plastischen Gegenstands hauptsächlich in der Bezogenheit auf die körperliche Bewegung liegt, so ist doch nicht die Bewegung, sondern nur die durch sie mit bestimnte und auf sie bezogene körperliche Form und Gestalt Gegenstand ihrer Darstellung. Eine Bewegung, die wesentlich hierüber hinausgeht oder -weist, überschreitet daher die durch das plastische Stilgesetz gezogenen Grenzen. Dies gilt jedoch nur von der einzelnen Gestalt. Anders verhält es sich, wo mehrere plastische Gestalten in eine bestimmte Anordnung und Beziehung zueinander gebracht werden sollen, wie z. B. die Figuren einer Gruppe, eines Giebelfelds, eines Reliefs oder Frieses. Hier werden die Bewegungen über die Beziehungen der einzelnen Gestalt, die bewegt erscheint, nicht aber wesentlich über die Beziehungen der einzelnen Gestalten zueinander hinausgehen oder -weisen dürfen.

Die Verhältnisse, in denen die einzelnen Bewegungen einer bestimmten Gruppe von Muskeln und Gliedern zueinander stehen, kommen in den Veränderungen der ihnen entsprechenden äußeren Formen zum A u s d r u c k. Es kann sich hierin zugleich der innere Zustand, aus dem sie hervorgehen, mit offenbaren. Das ist besonders in den Formen und Zügen des Gesichts der Fall. Auch in diesen wird wieder ein habituelles und ein Augenblicksmoment zu unterscheiden sein, d. h. das Gesicht eines Menschen wird einen habituellen Ausdruck haben können, zu dem dann ein momentaner, näher bestimmend, hinzutritt. Diesen wird die Plastik in ihren Darstellungen meist zurücktreten lassen, weil sie die Natur hierin

nicht erreichen zu können glaubt, was dazu beiträgt, ihren Werken dann einen verallgemeinernden Charakter zu geben. Die neueste naturalistische Plastik sucht diese Schranke zu durchbrechen und hierin nicht ohne Erfolg mit der Malerei zu wetteifern.

§ 63. Die plastischen Bildwerke.

Die Werke der Plastik lassen sich einteilen in sich anlehnende und selbständige. Da sie ihren Gegenstand frei nach allen drei Dimensionen des Raumes darstellt und auch so darstellen muß, falls sie ihn ganz in dem, was er seiner Form und Gestalt nach ist, darstellen will, so wird auch das nach allen Seiten frei im Raume dargestellte Bildwerk die höchste Aufgabe der Plastik sein. In einer gewissen Verbundenheit mit der Architektur bleibt sie, wie wir bereits gefunden, selbst noch dann durch die Basis und das Postament. Nur einzelne Tiere der höchsten Organisationsstufen erscheinen neben dem Menschen, der der fast ausschließliche Gegenstand dieser Kunst ist, zur selbständigen plastischen Darstellung geeignet. Da das Haupt und das Angesicht die für sie weitaus wichtigsten Teile der menschlichen Gestalt bilden und schon für sich allein eine selbständige Bedeutung ansprechen, so eignen sie sich auch schon zu selbständiger Darstellung, insofern nämlich der Zusammenhang mit dem übrigen Körper dabei angedeutet wird, was bei Hermen und Büsten der Fall. Die ersteren stellen nur Kopf und Hals auf einem viereckigen Pfeiler ruhend dar, die letzteren umfassen noch einen Teil der Brust und der Schultern. Das plastische Stilgesetz in seiner vollen Strenge wird die Einzelgestalt, die Statue, immer bevorzugen, da es wie eine nach allen Seiten freie Darstellung des Gegenstands im Raume, so auch eine ganz freie und dabei harmonische Erscheinung und Anschaulichkeit davon nach und von allen Seiten fordert. Es wird daher Verdeckungen und Überschneidungen möglichst ausschließen. Selbst noch an den Giebelfeldern der ersten Periode griechischer klassischer Plastik ist dieses Prinzip bei der Anordnung der hier dargestellten

Gruppen, die eine ganz aufgelöste ist, festgehalten. Anders verhält es sich hierin bei reliefartigen Darstellungen. Auch bei freistehenden Gestalten hat man nicht selten eine zusammenhängende Gruppierung gesucht und gefunden, die dem plastischen Stilgesetze entspricht, freilich auch öfter die durch dieses gezogene Grenze überschreitet, indem sie ins Malerische oder Dramatisch-Theatralische fällt.

Die Anordnung plastischer Gruppen kann zwei verschiedene Formen einhalten, die teils durch die Natur des Gegenstands, teils durch den Standort bestimmt werden: die horizontale und die pyramidale. Bei ganz freistehenden Gruppen wird die letztere den Vorzug verdienen. Bei den in die Architektur eintretenden Gruppen wird die Anordnung wesentlich mit durch die Formen des Raumes bedingt, den die Architektur ihnen hierzu eröffnet.

Da bei der unmittelbaren Verbindung mit der Architektur das plastische Bildwerk sich nicht mehr von allen Seiten frei betrachten läßt, so wird diese Verbindung auch eine verschiedene Behandlung zulassen, nämlich sowohl eine von der Architektur noch ganz losgehobene freie, als eine nur teilweise aus dieser hervortretende. Das letztere führt zum Hochbild (Relief), bei dem man zweierlei Darstellungsarten unterscheidet: das Basrelief und das Hautrelief. Das erste schließt sich eng an die architektonische Fläche an, aus der es nur scheinbar hervortritt; das zweite erhebt sich wirklich zum Teil über sie. Es sucht sich gleichsam von ihr loszulösen und von ihrer Verbindung zu befreien.

Wenn das Relief auch von der Darstellung eines Hintergrunds und des Hintereinanders der Gegenstände noch absieht, wird es doch schon die Gesetze der perspektivischen Anordnung zu berücksichtigen haben und hierdurch ins Malerische übergehen. Dies wird aber dann in gesteigertem Maße stattfinden, wenn die Plastik das Gebiet ihrer Darstellungen dadurch zu erweitern strebt, daß sie im Relief ein Hintereinander der Gegenstände, ja zuletzt auch den vollen Hintergrund mit zur Erscheinung bringt.

§ 64. Seitenzweige der Plastik.

Gleichwie die Architektur erstreben auch die tektonischen Künste den Übergang in die plastischen Formen und eröffnen wohl auch der Plastik den Raum zu freieren Darstellungen, die sich aber zum Teil an die architektonischen anlehnen, mit ihnen verbinden und von dem architektonischen Stilgesetze beeinflußt sind, teils aber auch die architektonischen Formen sich unterordnen. Die Plastik hat demnach auf die tektonischen Künste einen hervorragenden Einfluß ausgeübt und ihre Formen nicht selten bestimmt. Sie rief aber auch noch einige selbständige technische Kunstfertigkeiten: die Steinschneiderei, die Graveur- und Prägekunst, sowie die Schmiedekunst ins Leben.

Die Steinschneiderei hat sich nach zwei verschiedenen Richtungen hin entwickelt. Ihre Arbeiten sind teils erhaben, reliefartig, und heißen dann Kameen. Sind sie dagegen vertieft, so werden sie Gemmen genannt. Ursprünglich wurden zu beiden nur Steine verwendet, später auch Muscheln, deren verschiedenfarbige Lagen eine solche Behandlung des herauszuarbeitenden Bildes gestatten, daß dieses sich durch die verschiedene Farbe von seinem Grunde wirkungsvoll abhebt.

An die vertieften Arbeiten in Stein schließt sich die Kunst des Gravierens an. Sie umfaßt den Holzschnitt, die Radierung, den Kupfer- und Stahlstich ꝛc., auf die ich jedoch bei der Malerei erst näher einzugehen habe. Auch die Glasschleiferei, das Damaszieren, Guillochieren ꝛc. verdient hier Erwähnung.

Eine plastische Kleinkunst und Kunstindustrie hat sich noch überdies sowohl in weichen Stoffen: Holz, Elfenbein, Horn, Wachs, als in harten und edeln Metallen entwickelt. Hier steht in erster Reihe die Schmiedekunst, die ihre Formen sowohl der Architektur, wie der Plastik entlehnt und sich an die erstere vielfach anschließt. Auch des Überziehens des einen Metalls mit einem edleren andern (des Vergoldens, Versilberns, Bronzierens) mag hier gedacht werden, sowie des Emails.

3. Die Malerei.

§ 65. Allgemeiner Charakter. Verhältnis zur Architektur und Plastik. Verhältnis zur Natur. Abhängigkeit von der Anatomie und Physiologie, sowie von der Optik. Verhältnis zur Kultur. Beziehung des malerischen Gegenstands auf seine Umgebung. Verschiedenheit des Stoffgebietes und die daraus entspringenden verschiedenen Arten der Malerei.

Wie die Architektur und Plastik stellt auch die Malerei ihren Gegenstand nur für das Auge und in den Verhältnissen eines einzigen Moments dar. Wenn ihn die Plastik aber von den äußeren, durch Licht und Luft vermittelten Beziehungen loslöst, in den die Körper zueinander stehen, so stellt ihn dagegen die Malerei vorzugsweise in diesen Beziehungen und mit um dieser Beziehungen willen dar, daher auch in Beziehung auf das Auge, d. i. in den Verhältnissen, in denen er diesem erscheint, und nicht so wie dort in den Verhältnissen, in denen er selbst unmittelbar zum Raume steht. Jenes bedingt gewisse stimmungsvolle, dieses die perspektivischen Verhältnisse, die beide in die plastische Darstellung unmittelbar nicht mit eingehen können, die malerische aber zur Flächendarstellung nötigen. Man unterscheidet die Linear- von der Raum- oder Luftperspektive. Obschon der Maler die Verhältnisse der letzteren auf die Fläche überträgt, was zur Linearperspektive führt, muß er diese Verhältnisse doch mit darstellen, da die Gegenstände durch sie erst die volle plastische Lebendigkeit und den vollen lebendigen Reiz gewinnen. Er kann dies immer nur durch Verhältnisse der Stimmung, durch Farbe, Schatten, Licht, Luftton bewirken, Verhältnisse dieser Art können nur auf Grund von Verhältnissen der Form und Gestalt zur Erscheinung gebracht werden, was unmittelbar immer nur möglich ist, insofern der Gegenstand eben flächenhaft dargestellt wird. Die flächenhafte Darstellung ist also der Malerei wesentlich.

Sie kann aber bald die einen, bald die anderen Verhältnisse bevorzugen. Sie kann von den Verhältnissen der Stimmung

so weit absehen, daß nur noch die reine Konturzeichnung übrigbleibt, und anderseits ihren Gegenstand auch nur um jener stimmungsvollen Verhältnisse willen zur Darstellung bringen und die Verhältnisse der Form und Gestalt dagegen zurücktreten lassen. Der Gegenstand hat ihr dann wohl nur darum Wert, weil jene Verhältnisse an ihm zur Erscheinung gebracht werden können.

Bis hierher habe ich nur die materiell-körperlichen Beziehungen ins Auge gefaßt; es wird jetzt noch nötig sein, der geistigen mit einigen Worten zu gedenken, die sowohl jene bedingen und näher bestimmen, als ihnen auch eine höhere Bedeutung verleihen. Wenn diese Beziehungen sich in der Plastik, wegen des Mangels der äußeren Stimmungsverhältnisse, nur in beschränkter Weise zur Darstellung bringen ließen, so ist dies hier, wo die durch Licht und Luft vermittelten Verhältnisse dieser Art noch hinzutreten, in umfassendster Weise möglich. Schon hierdurch erscheint das Stoffgebiet der Malerei sowohl in bezug auf das äußere, wie auf das innere Leben außerordentlich gegen das der Plastik erweitert, und die Bedeutung, die hier das Geistige über das Körperliche gewinnen kann, bringt es mit sich, daß sie, die in ihren Darstellungen, ebenso wie die Plastik und Architektur an die Gesetze des Gleichgewichts gebunden ist, sich doch über diese so weit zu erheben vermag, um z. B. schwebende, fliegende oder auf Wolken ruhende Gestalten ꝛc. darstellen zu können.

Eine weitere Ausdehnung erhält ihr Stoffgebiet durch die Perspektive. Eine Menge von Gegenständen fallen in ihr Gebiet, die die Plastik weder in dieser Anordnung, noch überhaupt darstellen kann, weil diese Gegenstände zum Teil erst durch die an ihnen sichtbar werdenden Stimmungsverhältnisse eine genügende ästhetische Bedeutung erhalten.

Die Malerei umfaßt demnach in gewissem Sinne das ganze Gebiet des Sichtbaren, sowohl des äußeren, als des inneren Lebens. Sie kann zwar zum Teil, doch nie ganz von den Verhältnissen der Stimmung, muß aber bei denen der Form und Gestalt unmittelbar von dem Verhältnisse der Tiefe

absehen, die sie dafür mittelbar, durch die Verhältnisse der Perspektive, in ihrer ganzen, nur durch die Gesetze des Sehens begrenzten Ausdehnung zur Darstellung bringen kann.

Die Malerei mag sich zunächst wohl in Anlehnung an die Architektur und Plastik und unter deren Einfluß entwickelt haben. Der Malgrund, dessen sie bedurfte, ist ihr gewiß zuerst von der bauenden und der tektonischen Tätigkeit des Menschen bereitet worden. Später boten sich ihr dazu die Formen der Plastik noch an. Man wird jedoch die Bemalung von der Malerei zu unterscheiden haben, sowie bei jener wieder zwei Gattungen, von denen die eine nur auf Hervorhebung der architektonischen Formen und ihrer Gegensätze ausgeht, dabei aber die von ihnen erstrebte Harmonie zu wahren hat, während die andere die Farbenwirkungen der Natur auf die nach ihrem Vorbilde geschaffenen Gegenstände zu übertragen sucht, was sich also nur auf die Werke der Plastik bezieht. Obwohl hiernach schon bei der Bemalung ein malerisches Moment und Interesse einfließen kann, so bleibt es den Wirkungen der Architektur und der Plastik doch untergeordnet und an die Formen beider gebunden. Letzteres ist selbst noch bei der Malerei der Fall, falls diese nur bestimmte architektonische oder plastische Formen nachahmt. Doch auch, wenn sie selbständiger auftritt, steht sie noch immer, und zwar um so mehr unter dem Einfluß der beiden Schwesterkünste, falls sie sich als besonderer, schmückender, belebender oder wohl auch symbolisch erklärender Teil den Werken der Architektur einfügt. Sobald die drei Schwesterkünste zusammenwirken, werden sie, obgleich das Stilgesetz einer jeden ein anderes ist, doch immer einander mehr oder minder bedingen, und der Architektur wird dabei meistens der Vorrang zufallen. Der Einfluß der letzteren wird sich hauptsächlich in der Anordnung der einzelnen Gestalten und in der ihrer Gliederung zeigen.

Dringender fast als die Plastik ist die Malerei an die Beobachtung und das Studium der Natur verwiesen, die sie ebenfalls und in ungleich größerem Umfange zum Gegenstande der künstlerischen Nachahmung macht. Sie ist dabei nicht

wie jene auf die höheren Tiere und den Menschen beschränkt. Wo sie die Natur rein als solche darstellen will, bevorzugt sie vielmehr die unbewußte Natur (die Landschaft, das Blumenstück). Die Tierwelt stellt sie wohl auch unter diesem Gesichtspunkte dar, lieber jedoch in Beziehung zur Kultur und dem Menschen; den letzteren aber fast immer in diesen Beziehungen oder im Gegensatz zur Natur.

Schon das Studium der Natur weist auf die Abhängigkeit hin, in der auch die Malerei wieder von der Kultur und ihrer Entwickelung steht. Wie der Plastiker muß auch der Maler sich mit den Gesetzen der Anatomie und der Physiologie, zugleich aber noch mit denen der Optik, sowie mit den Bildungsgesetzen der unorganischen und der vegetabilischen Natur vertraut machen. Bildhauer und Architekten, die ihre Gegenstände nicht so darstellen, wie sie dem Auge erscheinen, sondern wie sie sich selbst nach Form und Gestalt zum Raume verhalten, bedürfen der optischen Kenntnisse kaum. Bei ihnen fällt höchstens die Verschiedenheit der Akkommodation des Auges für die horizontalen und die vertikalen Verhältnisse, doch lange nicht in dem Umfange in Betracht, wie man gewöhnlich annimmt. Auch hat die Architektur bei den vorspringenden und zurücktretenden Teilen den Standort mit zu berücksichtigen, von dem sie diese hauptsächlich betrachtet wissen will.

Nicht minder wichtig sind für die Malerei die Fortschritte, die man auf einzelnen Gebieten der angewendeten Naturwissenschaften macht, insofern diese zur Vervollkommnung ihrer technischen Hilfsmittel und Voraussetzungen: der Farben, des Malgrundes ꝛc. beitragen.

Ungleich bestimmter und mannigfaltiger als bei der Plastik sind endlich die Antriebe, die ihr von der Kultur, ihren Formen und ihren Erzeugnissen kommen, wie diese ihr ja in ungleich umfassenderer Weise als Stoff der Darstellung dienen. Der Mensch auf den verschiedenen Stufen, in den so unendlich verschiedenen Zuständen der Kultur ist auch ihr der würdigste, fruchtbarste Gegenstand. Religion, Sage, Dichtung, Geschichte, das Leben des Tages, sie alle bieten ihr einen unerschöpflichen

Stoff. Weil es vorzugsweise die Beziehungen sind, die dem Gegenstand hier seine Bedeutung geben, so ist hier auch die Umgebung, die sich der Mensch durch die Kultur erzeugt, von großer Bedeutung. Schon die Kleidung des Menschen wird zur Quelle der mannigfaltigsten, reiz- und interessevollsten Verhältnisse. Daher sind das historische Moment des Kostüms, die Kostümtreue, die historische Wahrheit für sie von einer ganz anderen Bedeutung als für die Plastik. Wenn einzelne Zeiten anders darüber dachten, wenn sie mehr oder weniger davon absahen, so geschah es doch nicht ohne Einbuße und stets auf die Gefahr, sich allmählich in Konventionalismus zu verlieren. Für das Malerische ist die Beziehung des Gegenstands auf seine Umgebung so wesentlich, daß hier auch das Kleine, Unbedeutende, das Zufällige, Niedere, Häßliche, ja selbst das Leblose in den Kreis der Darstellung gezogen werden kann (das Genrebild, das Stillleben) und der Maler, wenn auch von einer bestimmten Umgebung, so doch nicht von der Beziehung auf sie völlig absehen darf, und wäre sie auch nur durch Licht und Schatten, durch die umgebende Luft (im Hintergrund) angedeutet.

Diese Beziehungen auf die Umgebung und der Umgebung auf ihren Gegenstand, die Verhältnisse der Stimmung, die ihnen entspringen, die geistigen Beziehungen, die in sie eingehen, dies alles kann zur Individualisierung des Gegenstands wesentlich beitragen, weshalb der individuelle Ausdruck und besonders der Ausdruck des individuellen momentanen Zustands hier eine ungleich vertieftere, umfassendere Bedeutung als in der Plastik gewinnt. Aus gleichem Grunde kann aber auch das subjektive Moment der künstlerischen Darstellung zu bedeutungsvollerem Ausdruck kommen, und zwar um so mehr, als die Verhältnisse der Stimmung darin hervortreten.

All diese Verschiedenheiten der Auffassung und Behandlung des Gegenstands geben der Malerei im Gegensatze zur Plastik gewissermaßen einen allegorischen, dieser dagegen einen mehr symbolischen Charakter (diese Bezeichnung in ihrem weitesten Sinne genommen). Mit dem größeren

Umfange des Stoffgebiets erlangt jene aber noch einen größeren Umfang der ästhetischen Wirkungen. Die Plastik konnte kaum über das Gebiet des Einfach-Schönen hinaus, das Erhabene fiel noch nicht ganz, das Lächerliche nur zum kleinsten Teil in den Bereich ihrer Darstellung. Sie war in der unmittelbaren Darstellung der Gegensätze außerordentlich beschränkt, das Häßliche war von ihr noch fast ausgeschieden. Die Malerei gewinnt für dies alles einen ungleich freieren, umfassenderen Spielraum.

Es wird hier am Orte sein, auf die verschiedenen Gattungen der Malerei hinzuweisen, die aus der Verschiedenheit ihrer Stoffgebiete entspringen. Der Gegensatz von religiöser und weltlicher Kunst besteht auch hier, aber nur auf dem Gebiete der sog. Historienmalerei, die sowohl die religiöse, kirchliche, mythische, wie auch diejenige Malerei umfaßt, die ihre Gegenstände dem Gebiete der Geschichte, Sage und Dichtung entnimmt. Entscheidend für diesen allgemeinen Begriff der Historienmalerei ist eigentlich weniger das Stoffgebiet als der Stil der Behandlung, der immer ein hoher und auf die Bedeutung des Gegenstands gerichtet sein muß, daher selbst ein Teil der Porträtmalerei noch mit unter ihren Begriff fällt, wogegen wieder ein Teil der der Dichtung, ja selbst der Geschichte entnommenen Stoffe in das Gebiet des Genre-, Kultur- und Sittenbilds gehört. Das Porträt oder Bildnis entnimmt seinen Stoff der Wirklichkeit, hat aber hauptsächlich nur den Menschen und zwar als Kulturerscheinung zum Gegenstande. Die der Natur entlehnten Stoffe führen zur Landschaftsmalerei. Man unterscheidet hier zunächst die charakteristische von der Stimmungslandschaft, die realistische Landschaft von der idealen oder stilisierten (der heroischen, historischen) Landschaft. Die Landschaft verbindet sich nicht selten mit dem Genre- und Tierbilde, und zwar in zwiefacher Form, da der genrehafte Vorgang und das Tierleben darin nur zu charakteristischer Belebung (Staffage) dienen, oder umgekehrt die Landschaft nur die charakteristisch stimmungsvolle Umgebung, den Hintergrund des genrehaften

Vorgangs, der Tierszene, bilden kann. Auch das Architektur- und das Marinebild lehnen sich oft und gern an das Landschaftsbild an, was auch von dem historischen, besonders dem Schlachtenbilde gilt. So wie diese sucht auch das Genre- und Tierbild zuweilen die Verbindung mit dem Architekturbilde, die beiden letzteren auch noch mit dem Interieur. Überhaupt greifen die einzelnen Gebiete der Malerei, dem Charakter der letzteren entsprechend, vielfach ineinander über, was selbst noch vom Blumenbilde und dem Stillleben gilt. Zu dieser Verschiedenheit tritt endlich noch die Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung, die eine hohe oder niedere, eine ernste oder heitere, eine pathetische oder humoristische sein kann. Hierher gehören z. B. die Karikatur, die burleske und groteske Malerei.

§ 66. Die malerische Technik. Perspektivische Anordnung, Beleuchtung und Schattierung. Luftton. Helldunkel. Modellierung. Zeichnung und Farbe. Kolorit. Harmonie.

Der Maler stellt seinen Gegenstand nicht unmittelbar in den Verhältnissen dar, in denen dieser zu anderen Gegenständen im Raume steht, sondern nur so, wie er ihm in diesen Verhältnissen von einem bestimmten Gesichtspunkte aus erscheint, d. i. in perspektivischer Anordnung. Das Vorstellungsbild, das, wenn man nur die Anordnung der auf die Netzhaut des Auges fallenden Eindrücke in Betracht zieht, flächenhaft wie diese sein würde, erscheint nur deshalb in raumperspektivischer Anordnung, weil es vom menschlichen Vorstellungsvermögen in den entsprechenden Verhältnissen projiziert, d. i. außer sich hingestellt wird. Gleichwohl ist der Maler gehalten, dieses freiräumliche Vorstellungsbild wieder flächenhaft darzustellen und dabei doch den möglichst vollen Schein zu erzeugen, als ob man es so, wie in der Natur, nämlich nicht nur in linearperspektivischen Verhältnissen, sondern in den Verhältnissen der vollen Raum- oder Luftperspektive sähe. Je mehr der Maler von diesen Verhältnissen absieht, desto unmalerischer wird seine Darstellung, nie aber darf er so weit

davon absehen, daß die perspektivische Anordnung nicht doch die Grundlage seiner Darstellung bliebe. Der Porträtmaler sieht häufig von einem bestimmten Hintergrund und von allen Nebengegenständen ab. Er stellt seinen Gegenstand oft nur in einem bestimmten Lufttone dar; nichtsdestoweniger muß die perspektivische Anordnung seiner Darstellung immer zugrunde liegen. Doch stellt er seinen Gegenstand auch zuweilen in und mit seiner Umgebung dar.

Wenn die Naturnachahmung der letzte und höchste Zweck der Malerei und die Kunst des Malers nichts als ein physikalisch-mechanischer Vorgang, wie die Photographie, wäre, so würde er ebensowenig wie der Photograph nach dem Zusammenhang der Erscheinungen, die er nachahmt, zu fragen haben. Allein die Kunst des Malens, das Richtig- und Scharfsehen, das Beobachten des Auges, die sichere technische Führung der Hand, die Behandlung und Anwendung des Beobachteten müssen erlernt werden. Um die Erscheinungen gut zu beobachten und richtig zu sehen, muß man sie zu verstehen, sie zu beurteilen, sie richtig zu deuten lernen, und um dies zu lernen, den Zusammenhang, die Ursachen der Erscheinungen und ihre Gesetze studieren. Dies nötigt zum Studium der Anatomie und Physiologie, soweit sich diese auf die Erscheinung der Dinge beziehen, zum Studium der atmosphärischen Einflüsse auf diese, sowie der Gesetze der Optik, und zwar um so mehr, als der Zweck der Kunst keineswegs in der Naturbeobachtung aufgeht, die Zwecke der Kunst überhaupt nicht mit den Zwecken der Natur zusammenfallen. In der Natur ist vielmehr das immer nur beiläufig, was der Kunst gerade wesentlich ist. Daher kann der Künstler auch nicht alles so brauchen, wie die Natur es ihm zufällig in der Erscheinung darbietet. Ist die Naturnachahmung doch immer mehr Mittel als Zweck der künstlerischen Darstellung. Sie zu deren letzten Zweck machen, heißt gewissermaßen den Zweck mit dem Mittel verwechseln. Dies ist der Irrtum der neuesten naturalistischen Schule. Sie leugnet zwar nicht, daß die Kunst, das Sehen, Beobachten, Verstehen, Deuten, sowie die

künstlerische Technik überhaupt, erlernt werden muß, allein sie leugnet jeden andern geistigen Zweck der Kunst, als die treue Naturnachahmung, weshalb sie, um dies zu zeigen, ihre Gegenstände nicht selten so interesselos wie möglich wählt, gerade das disharmonisch Zufällige mit Vorliebe aufsucht und besonders betont, während der wahre Künstler die Natur, ihre Erscheinungen, deren Zusammenhang und Gesetze hauptsächlich deshalb studiert, um sich von der unmittelbaren Nachahmung für die wahren Zwecke der Kunst (die freilich in ihren Darstellungen an jene Erscheinungen, deren Zusammenhang und Gesetze gebunden ist) möglichst befreien und von dem Beobachteten und Nachgeahmten eine freie Anwendung machen zu können.

Was die Gegenstände in der Natur körperlich erscheinen läßt, kann außer ihrer eigenen Beschaffenheit immer nur das sein, was sie sichtbar macht: Licht und Luft. Ein Körper kann nicht gleichmäßig beleuchtet sein. Er erscheint vielmehr, je nach dem Stande der Lichtquelle, in der mannigfaltigsten Abtönung hier heller, dort dunkler. Jeder Körper wirft im Licht seinen Schatten. Er kann daher auch von anderen Körpern, ja von Teilen seines eigenen Körpers beschattet werden. Jeder beleuchtete Körper wirft in einer durch seine Beschaffenheit bestimmten Weise auch selbst wieder Licht zurück. Ein Körper kann daher ebensowohl von anderen Körpern beschattet, als von dem von ihnen zurückgeworfenen Lichte beleuchtet werden. Würden doch viele Schatten ohne dieses in sie mit fallende Licht noch um vieles dunkler erscheinen. Die Luft ist aber nicht nur der Träger des Lichts, sie ist auch durchleuchtet. Sie leuchtet daher auch selbst, so daß es unter Umständen den Anschein gewinnt, als ob man die die Körper umfließende Luft sähe, die sie dann wohl auch mit einem lichten, ja selbst farbigen Scheine umsäumt. Es sind alle diese Verhältnisse, auf deren sorgfältiger Beobachtung und Wiedergabe das beruht, was man in der Malerei mit den Namen Helldunkel und Modellierung bezeichnet. Die Stärke und eigentümliche Beschaffenheit der durch sie bewirkten

Erscheinungen hängt ebenso von der Beschaffenheit der Gegenstände und den Verhältnissen ab, in denen sie hierdurch zueinander stehen, als von der Natur und Stärke der Lichtquelle und dem Verhältnisse, in dem diese auf die Gegenstände wirkt. Von beiden ist auch die Farbe der einzelnen Gegenstände und der Grundton des Gesamtkolorits abhängig. Welcher Unterschied besteht nicht hierdurch zwischen einer Morgen- und Abendlandschaft, einer Mittags- und Mondscheinlandschaft, zwischen der Erscheinung eines Innenraums bei natürlichem Tageslicht und bei künstlischer Beleuchtung! Und welche Mannigfaltigkeit der Erscheinung läßt sich wieder aus jedem einzelnen dieser Verhältnisse schöpfen! Hierauf beruht auch der Gegensatz von Dunkelmalerei und Hellmalerei, von der Malerei im Atelier und der Freilichtmalerei. Die Beschaffenheit der Luft verwickelt noch diese Verhältnisse. In Verbindung mit ihnen bringt sie wesentlich das hervor, was man im objektiven Sinne Stimmung nennt. Die Beobachtung des Lufttons und dessen perspektivischer Verschiedenheit ist für den Maler sehr wichtig. Vom Luftton hängt die Beleuchtung der Gegenstände ebenso ab wie die Reflexion des Lichtes. An letzterer ist ein doppeltes Verhältnis zu unterscheiden. Das Licht kann entweder von dem Gegenstand verändert zurückgeworfen werden, wodurch der beleuchtete Gegenstand farbig erscheint, oder unverändert, d. h. er kann das Licht oder das auf ihn fallende Bild auch spiegeln. Dies hängt von der Dichtigkeit oder Lockerheit, von der Glätte oder Rauhigkeit 2c. der Gegenstände ab. Diese Beschaffenheit der Gegenstände gestattet auch wohl, daß das Licht mehr oder minder tief in sie eindringt und sie durchleuchtet, wie dies an Wasser, an der jugendlich zarten menschlichen Haut und an verschiedenen Stoffen und Geweben zu beobachten ist.

Da Einheit und Harmonie die erste ästhetische Forderung sind, so wird die künstlerische Technik bei Darstellung jener Verhältnisse auch auf deren Einheit und Harmonie zu achten haben. Sie tragen wesentlich zu dem bei, was man,

besonders wenn es mit einem bestimmten Charakter verbunden ist, die **Haltung** eines Bildes nennt. Da aber Einheit und Harmonie der Erscheinung in der Natur immer nur etwas Zufälliges, Beiläufiges sind, so liegt schon hier ein Moment vor, in dem sich die Individualität und Subjektivität des Künstlers geltend machen kann. Ungleich bedeutender noch aber kann sie in der Auffassung seines Gegenstandes hervortreten. Sie wird die Technik des Künstlers jederzeit mit bestimmen. Wird es von ihr doch abhängen, welche Anwendung er von den in der Natur beobachteten Verhältnissen macht, und von welchen er im Interesse der von ihm beabsichtigten Darstellung und Wirkung, sei es ganz oder auch nur teilweise, glaubt absehen zu sollen. Denn immer wird der Künstler nur das in seine Darstellung aufzunehmen suchen, was ihren besonderen Zweck zu fördern scheint; dagegen das mehr oder minder davon ausschließen, was die beabsichtigte Wirkung zu stören oder doch zu schwächen droht. Er wird hier die Verhältnisse der Form, dort die Verhältnisse der Stimmung, hier die Zeichnung, dort die Farbe mehr oder minder, nicht selten bis zu voller Einseitigkeit betonen. Er wird vielleicht sogar nur einzelne dieser Verhältnisse zum Hauptgegenstande seiner Darstellung machen.

Durch diese Verschiedenheit der Abstraktion, die in der Malerei besonders zahlreich hervortreten kann, sind oft ganze Schulen und Richtungen in dieser entstanden und eine Zeitlang herrschend geworden. Zuweilen wurden sie durch die ausschließende Einseitigkeit einer früheren, durch den Gegensatz zu dieser, ins Leben gerufen. Zuweilen glaubte ein Künstler wohl auch seine Originalität dadurch zu erweisen und neue ästhetische Wirkungen damit zu erzielen, was wohl auch geschah. Fehlerhaft ist nur, wenn eine derartige Richtung, die trotz ihrer Einseitigkeit vielfach zu weiterer Entwickelung der künstlerischen Technik, zur Entdeckung neuer ästhetischer Verhältnisse und Wirkungen und zur Erweiterung des Kunstgebietes geführt hat, sich als das Allein-Berechtigte aufwirft. Es ist ein Beweis, daß es sich dann dabei nicht nur um

künstlerische Beweggründe, sondern um den weit davon abliegenden Kampf ums Dasein handelt.

Die Wahl des Materials ist schon deshalb für den Maler nicht gleichgültig, weil es ihn zum Ausschluß einzelner der in der Natur dargebotenen malerischen Verhältnisse nötigen kann; so z. B. der Bleistift, die Kohle. Vielmehr ist die Kenntnis und das Studium der verschiedenen technischen Hilfsmittel und ihrer Handhabung für ihn und die malerische Technik von größter Wichtigkeit. Er muß wissen, welcher Wirkungen jedes einzelne in bezug auf die Nachahmung der in der Natur dargebotenen malerischen Verhältnisse und ihrer mannigfaltigen Erscheinungen fähig ist, und auf welche Weise er ihnen die von ihm dabei beabsichtigten Wirkungen abgewinnen kann.

Das Gesagte erklärt, warum die Entwickelung der malerischen Technik in einem bestimmten Umfange abhängig ist von der Entwickelung der Naturerkenntnis und von der Entdeckung und Herstellung ihrer technischen Hilfsmittel, sowie von der Erlernung ihrer Anwendung und ihres Gebrauchs. Ehe ich jedoch diese letzteren noch etwas näher ins Auge fasse, sei der malerischen Auffassung eine kurze Betrachtung gewidmet.

§ 67. Von der malerischen Auffassung. Anordnung, Behandlung und Ausdruck. Individuelles subjektives Moment.

Die Malerei ahmt die Natur und Wirklichkeit entweder unmittelbar nach, oder sie entlehnt ihr auch nur ihre Gegenstände, Gestalten, Formen, Verhältnisse, um sich ihrer in freier Gestaltung zur Darstellung gewisser Motive und Gedanken zu bedienen, gleichviel wodurch sie hierzu angeregt worden ist, vorausgesetzt, daß es nur malerische sind. Hier wie dort aber ist sie an die Gesetze der Natur und des Lebens gebunden.

Die idealistische und die naturalistische oder realistische Auffassung bilden den Hauptgegensatz dieses Gebiets, aber nicht den einzigen. Wir haben hier noch die ernste und heitere, die tragische und die komische, die naive und die sentimentale,

die strenge und weiche, die charakteristische und stimmungsvolle, die objektive und subjektive Auffassung ꝛc. zu unterscheiden, die zwar mit jenen vielfach, aber nicht völlig zusammenhängen, sich vielfach miteinander verbinden können und von denen jede die verschiedensten Abstufungen und Variationen darbietet.

Es läßt sich nicht sagen, daß die künstlerische Auffassung an ein bestimmtes Gebiet gebunden sei oder von ihm abhänge, oder daß die direkte Nachahmung der Natur und die freiere künstlerische Gestaltung auf Grund indirekter Naturnachahmung ihre gesonderten Auffassungsgebiete hätten. Gleichwohl besteht zwischen ihnen ein solcher Zusammenhang, daß die direkte Nachahmung der Natur immer mehr zur naturalistischen Auffassung neigt und fast eine jede der verschiedenen Auffassungsarten ihre bevorzugten Gattungen der Malerei hat.

Die Auffassung des Gegenstands der Darstellung ist immer das erste Moment der malerischen Tätigkeit. Sie kann bestimmt werden durch die Natur und Bedeutung des Gegenstands; durch bestimmte Seiten und Verhältnisse, die man an ihm wahrnimmt; durch den äußeren Zweck der Darstellung; durch die Wirkung, die man damit auf den Beschauer beabsichtigt; durch die technischen Hülfsmittel, die man zur Darstellung wählt oder an die man dabei gebunden ist; durch die Anschauungsweise, den Charakter, die Stimmung des individuellen künstlerischen Geistes und durch die Antriebe, die dieser von irgend einem der anderen Gebiete des geistigen Lebens, insbesondere den künstlerischen empfängt.

Die Verschiedenheit der Auffassung zeigt sich in der Anordnung des Gegenstands, in seiner Behandlung und seinem Ausdruck. Die Anordnung umfaßt die äußeren Verhältnisse der einzelnen Gegenstände zueinander, was Gestalt, Bewegung, Stellung, Lage betrifft. Der Ausdruck umfaßt alle inneren Beziehungen, die dabei bestimmend wirken und die zwischen den einzelnen Figuren bestehen, die Behandlung endlich vorzugsweise die äußeren Einwirkungen auf die Erscheinung, als Farbe, Beleuchtung, Schatten, Modellierung,

Luftton ꝛc. Daß der Maler bei Ausführung seines Bildes, sei es ganz oder in einem gewissen Grade, von der Farbe, der Zeichnung, der Modellierung, dem Lufttone ꝛc. oder von dem Detail der Ausführung absieht, hängt von der Behandlung ab, die er ihm gibt. Wenn er dagegen die äußeren sich in Linien darstellenden Verhältnisse vereinfacht, Gestalten und Einzeldinge seines Gegenstands ausscheidet, weil sie ihm unwesentlich sind, so fällt dies in das Gebiet der Anordnung. Sieht er endlich bis zu einem bestimmten Grade von dem Individuellen des Ausdrucks ab, so ist dies eine Abstraktion, die in das Gebiet des letzteren fällt. Anordnung, Behandlung und Ausdruck bedingen aber einander. Ihre Ineins- und Zusammenwirkung ist es hauptsächlich, was einem Bilde Haltung gibt.

Die Anordnung ist sehr von dem Raume abhängig, der dem Maler für sein Gemälde zur Verfügung gestellt ist. Besonders gilt dies von den Verhältnissen des Raums, doch auch die Größe ist nicht gleichgültig dafür, da sie ihn zu einer mehr oder minder figurenreichen Darstellung nötigen kann. Überhaupt eignet sich nicht jede Größe für die Darstellung jedes Gegenstands. Ein Gegenstand des niederen Genres läßt nicht mit Vorteil dieselbe räumliche Größe der Darstellung zu wie ein bedeutender geschichtlicher oder symbolischer Gegenstand. Selbst auf die Behandlung ist die Größe von Einfluß, daher auch auf das zu wählende Material. Ein Staffeleibild wird nicht mit Vorteil in bezug auf Größe mit einem Freskobilde wetteifern können, es wäre denn, daß es dieses zu ersetzen hätte; noch weniger freilich das Aquarell mit dem Ölbilde, obschon man heute diese Unterschiede, ihre Bedeutung verkennend, völlig aufzuheben trachtet. Ungleich abhängiger noch wird aber der Maler in der Auffassung und Anordnung seines Bildes sein, wenn ihm nicht nur die freie Wahl des Raums entzogen ist, sondern er wohl auch noch in unmittelbarer Verbindung mit der Architektur deren Zwecke in einer gewissen Übereinstimmung mit ihr zu verfolgen hat und von ihrem Stilgesetze beeinflußt wird. Da Darstellungen dieser

Art meist symbolischen oder allegorischen Charakters sind, so lehnen sie auch den vollen Schein des unmittelbaren Lebens von sich ab, wie sie ja den Beschauer, gleich so vielen anderen idealistischen Darstellungen, gerade über die Wirklichkeit zu erheben trachten, was sie zum Teil durch Abstraktion von deren Verhältnissen erreichen zu können glauben. Der idealistische Maler sieht daher mehr oder minder von dem Individuellen der Charakteristik ab und behandelt diese zu einseitig vom Standpunkte der einfachen Schönheit; er sieht mehr oder minder von der Farbe ab oder behandelt doch diese zu einseitig vom Standpunkte der bloßen Harmonie. Er begünstigt die Verhältnisse der Form vor denen der Stimmung und stellt die Gegenstände gern in möglichst festen Linien dar. In der Natur, wo alles farbig, teils beleuchtet, teils beschattet ist, stellen sich uns die Gegenstände und ihre Verhältnisse und Gliederungen aber durchaus nicht immer in solcher Weise, sondern häufig in unsicheren, selbst verschwimmenden Umrissen und in bald mehr, bald minder abgetönten Flächen dar. Der naturalistische oder realistische Künstler kann und soll beides berücksichtigen. Wie er aber nicht selten den künstlerischen Gedanken und bestimmte ästhetische Forderungen und im Gegensatz und Widerspruch zu dem idealistischen Maler die Verhältnisse der Form zugunsten der Verhältnisse der Stimmung vernachlässigt, so sieht er bei seiner Darstellung auch wohl ganz von den festen Linien der Natur ab und behandelt deren Gegenstände durchaus in verfließenden Flächen und Umrissen. Da die Erscheinung der Dinge in dieser Beziehung nicht nur von ihrer Beschaffenheit, sondern von Verhältnissen der Luft und der Beleuchtung abhängt, so wird von ihm auch auf deren Darstellung ein besonderes Gewicht gelegt. Dies erklärt zugleich, warum er, wenn auch in ganz anderer Art als der idealistische Maler, dem es vorzugsweise um die Bedeutung des künstlerischen Gedankens zu tun ist, von manchem Detail der Natur und Wirklichkeit absieht, so sehr er es anderseits wieder betont. Oft geschieht es auch nur, um das, was ihm daran das Wesentliche ist, das

Charakteristische der Erscheinung, stärker und reiner hervortreten lassen. Aus diesem Grunde erscheint uns zuweilen die Skizze des Malers lebensvoller und charakteristischer als sein ausgeführtes Bild. Es würde jedoch irrig sein, zu glauben, daß solche Wirkungen sich eben nur auf dem Wege der Abstraktion erreichen lassen. Der idealistische Künstler gerät durch die seine nur zu leicht ins Leblose, Formalistische, Konventionelle; der naturalistische dagegen ins Geist- und Geschmacklose und Gemeine. Die Auffassung muß vielmehr wesentlich darauf gerichtet sein, den künstlerischen Gedanken klar und bedeutsam in lebens- und wirkungsvoller Weise in die Erscheinung treten zu lassen. Sie hat dabei die Gesetze der Natur, insbesondere die des perspektivischen Sehens, streng und in ihrem vollen auf die Erscheinung bezüglichen Umfange zu beobachten, doch auch die ästhetischen Forderungen zu erfüllen, zu denen vor allem Angemessenheit, Harmonie und Einheit der Verhältnisse gehören. Die pyramidale Anordnung schien diesen Forderungen besonders in Zeiten zu entsprechen, in denen die Architektur mit ihrem Gesetze der Gleichseitigkeit die Malerei noch beeinflußte. Der malerische Geist suchte sich aber um so mehr von dieser Fessel zu befreien, je mehr er die bisher vernachlässigten malerischen Verhältnisse der Natur erkennen und schätzen lernte. Man begnügte sich jedoch anfangs damit, den Schwerpunkt der pyramidalen Anordnung immer mehr aus der Mitte des Bildes zu verlegen, sie selbst freier zu behandeln, bis man sie wohl auch völlig auflöste und das Gesetz des Gleichgewichts an die Stelle des Gesetzes der Gleichseitigkeit treten ließ, wobei die geistige Bedeutung der Gegenstände und der Gegensatz von Licht und Schatten in Wirkung trat. Schon bei der pyramidalen Anordnung konnte der Künstler ebensowohl die senkrechte als die wagerechte Richtung vorherrschen lassen. Jetzt wurde bei figurenreichen Bildern die letztere mehr und mehr bevorzugt.

Mit der Angemessenheit und Einheit der Verhältnisse hängt auch das zusammen, was man unter Eurhythmie, der Schönheit der Bewegung und Linienführung, versteht,

insofern jede Linie auf eine Bewegung zurückweist, durch die sie entstanden ist, und das Auge des Beschauers auch wieder zu einer Bewegung nötigt, sie aufzufassen. Die Eurhythmie ist eine Forderung aller bildenden Künste, ihre Lösung in der Malerei aber durch die größere Verwickelung der Linien, die die perspektivische Anordnung hier bedingt, noch um vieles erschwerter. Einheit und Harmonie werden wie von allen Verhältnissen auch von denen der Farbe verlangt. Wir haben gesehen, wie die Natur dem Künstler in den Erscheinungen der subjektiven Komplementärfarben gleichsam den Weg zur Lösung dieser Forderung gezeigt hat.

Der Maler der neuesten naturalistischen Schule verwirft freilich diese Forderungen, wie er den künstlerischen Gedanken verwirft. Wenn er seinem Bilde noch einen naturalistischen Ton, eine naturalistische Note (une note naturaliste) aufsetzt, ist es fast immer nur etwas, was in seiner frappanten Zufälligkeit die Harmonie des Bildes durch eine Dissonanz stört. Gerade hierdurch glaubt er die unmittelbare Naturnachahmung seines Werkes recht außer Zweifel zu stellen.

Der Maler entwirft, um seine Auffassung festzuhalten, sein Werk zunächst nur in leichten Umrissen, der Skizze, die er jedoch mehr oder weniger weit ausführen und in Wirkung setzen mag. Für größere Werke ist das letztere notwendig, und zwar in einer ihm entsprechenden Größe, dem Karton. Der Maler stellt diesem Entwurfe wohl noch eine Farbenskizze zur Seite. Der Kolorist geht nur von dieser letzteren aus. Kühnere Künstler lehnen bei unmittelbarer Naturnachahmung überhaupt jede Skizze ab. Beim Porträt geschieht es fast immer. Doch wird zuweilen die Photographie mit zu Hilfe gezogen. Hier beginnt man wohl gleich mit der Untermalung, verschmäht sogar diese bisweilen und malt das Bild alla prima.

In der Auffassung seines Gegenstands (Behandlung und Ausdruck inbegriffen) tritt die künstlerische Individualität und Subjektivität am entschiedensten hervor. Sie muß jedoch in der Darstellung rein aufgehen und darf nicht absichtlich daraus

hervortreten. Sie ist es hauptsächlich, die dem Bilde seinen besondern Charakter gibt, und zwar um so mehr, je bedeutender sie ist. Sie kann auch die Stimmung des Bildes bedeutend verstärken. Sie ist oder sollte doch immer nur etwas Geistiges und auf das Geistige gerichtet sein. Leider aber hat sie nicht selten nur die Technik der Ausführung im Auge. Die Technik ist freilich nicht von der Auffassung (der Behandlung, dem Ausdruck) zu trennen, da sie mit der Ausführung dieser, wie aller geistigen Momente des malerischen Schaffens betraut ist, daher man wohl auch von einer geistvollen Technik sprechen kann. Allein sie soll doch immer nur das Mittel der Darstellung bleiben und nicht zu ihrem Hauptzweck gemacht werden, dem alles andere: Gegenstand und Auffassung, Anordnung, Behandlung und Ausdruck, untergeordnet wird.

§ 68. Die technischen Hilfsmittel der Malerei. Malgrund und Farbe. Pinsel und Spatel.

Jeder Malstoff verlangt einen Malgrund. Nicht jeder Malgrund eignet sich für jeden Malstoff. Man unterscheidet feste und flüssige Malstoffe. Die festen eignen sich vorzugsweise zur Zeichnung, die flüssigen zum eigentlichen Malen.

Der festeste Malstoff ist das Blei, der Bleistift. Er eignet sich besonders zum Zeichnen in festen Linien. Doch hat man diesem Materiale verschiedene Grade der Härte und Weiche abgewonnen, wodurch es möglich geworden, auch der Bleistiftzeichnung einen malerischen Charakter zu geben. Die Federzeichnung, obschon sie ein flüssiges Material verwendet, ist durch die Härte des Instruments hierin gegen sie im Nachteil. Sie muß, um mit ihr zu wetteifern, zum Pinsel greifen und das Zeichnen mit dem Malen verbinden. Sie hat den Vorzug größerer Kraft und größerer Dauerhaftigkeit. Malerischer in ihren Wirkungen sind Kreide und Kohle. Sie lassen ein Verwischen und Verreiben des Tons zu, wodurch eine noch vollendetere Modellierung der Gegenstände erreicht werden kann. Die Kohle empfiehlt sich durch die Leichtigkeit der Behandlung zu Arbeiten von größerem

Umfange. Durch die Herstellung farbiger Kreidestifte ist man zu einer Malerei auf trocknem Wege gelangt, der **Pastellmalerei**, die sich durch den besonderen Reiz des Duftigen, Zarten, mild Durchleuchteten ihres Farbentons auszeichnet und sich daher vorzugsweise zur Darstellung derartiger Gegenstände eignet, z. B. der jugendlich zarten Haut. Das verhälnismäßig kleine Gebiet, auf das sie beschränkt ist, und ihre geringe Haltbarkeit haben sie immer nur vorübergehend zu Ansehen und Bedeutung gelangen lassen. Der Malgrund für all diese verschiedenen Malstoffe ist das Papier. Die Verbindung mit ihm aber (mit Ausnahme der Federzeichnung) eine nur lose; doch besitzt man jetzt Mittel, sie zu fixieren. Auch verbindet man die Pastell- mit der Aquarell- und der Guaschmalerei.

Eine ganz andere Art des trocknen Auftrags der Farbe besaßen die Alten in der **Enkaustik**, dem Malen mit **trocknen** Wachsfarben. Die zu diesem Zwecke mit Chiossalbe zubereitete farbige Wachspasta wurde mittels des Cestrums oder Verikulums, eines spatelartigen Instruments, auf den aus Holz, Elfenbein, Metall oder grundierter Leinwand bestehenden Malgrund in festem, doch weichem Zustande aufgetragen und hier in einer dem malerischen Zwecke entsprechenden Weise verarbeitet, die Unebenheiten aber zuletzt durch die Annäherung heißer Metallstäbe und Metallplatten ausgeglichen. Man malte jedoch auch mit **flüssigen** Wachsfarben. Da man aber, wie es scheint, kein Mittel besaß, um diese Farben lange genug im flüssigen Zustand zu erhalten, so dürfte ihr schnelles Erstarren die Anwendung sehr erschwert und beschränkt haben, wogegen man in den **Temperafarben** für denselben Malgrund einen um so gefügigeren flüssigen Malstoff besaß. Sie wurden aus Wasserfarben hergestellt, denen man ein Bindemittel, Eigelb, Eiweiß, Leim rc., zusetzte. Die Anwendung dieser Farben erhielt sich bis zur Erfindung der Ölfarbe.

Die eigentliche **Aquarellmalerei** ist jüngeren Ursprungs. Hier ist Gummi das Hauptbindemittel. Man verwendet dazu

meistens Saftfarben, doch ist es neuerdings möglich geworden, auch Deckfarben dazu zu verwenden. Die Aquarellmalerei, deren Malstoff früher das Pergament war, jetzt aber hauptsächlich Papier ist, zeichnet sich durch die Durchsichtigkeit und Klarheit der Farben und durch die Feinheit des Farbenauftrags aus. Neuerdings sucht man sie ihrer eigentümlichen Vorzüge dadurch zu berauben, daß man ihr Wirkungen abgewinnt, die mit denen der Ölmalerei wetteifern. Die Feinheit und Zartheit der Behandlung, welche sie zuläßt, eignet sie besonders zur Fein- und Miniaturmalerei (von minium, Zinnober, daher ursprünglich auch Rotmalerei). Einen Seitenzweig bildet die Guaschmalerei (von guazzare, waschen), die mit Leim oder Gummi versetzte Deckfarben anwendet, deren Dichtigkeit den Auftrag der einen Farbe auf die andere zuläßt. Während die eigentliche Aquarellmalerei das Bild aus dem Hellen herausarbeitet, wird hier der umgekehrte Weg verfolgt.

Die Malerei auf Wandflächen war schon im Altertume bekannt. Doch scheint man damals meist unmittelbar auf trocknen Marmorstuck gemalt und dazu Temperafarben verwendet zu haben. Die Freskomalerei fordert jedoch einen nassen Malgrund. Man bereitet ihn aus einer Mischung von Sand und Kalk, die einen feinen feuchten Mörtel bildet, von dem man immer nur so viel auf die zu bemalende Wand aufträgt, als sich in einem Tag fertigmalen läßt. Die Farbe muß in den noch feuchten Mörtel eindringen und sich mit ihm verbinden. Hierzu eignen sich vorzugsweise Mineralfarben, doch nur solche, deren Bestandteile in keiner chemischen Verwandtschaft zu den Bestandteilen des Mörtels stehen. In neuerer Zeit hat man in der Stereochromie ein Verfahren gewonnen, das den Farbenauftrag auf trocknen Grund im ganzen gestattet. Man tränkt zu diesem Zwecke den Malgrund mit Wasserglas und bespritzt mit diesem auch noch die vollendete Malerei, die sich nun mit dem Grunde dauernd verbindet. Eine andre Art malerischer Wanddekoration bietet das Sgraffito (von sgraffiare, kratzen) dar, doch geht sie

kaum über die Zeichnung hinaus. Auch hier ist ein künstlicher Malgrund vorausgesetzt, eine Mischung von Sand- und Kohlenstaub, die dann noch, durch Überstreichung, mit einer Gipsdecke versehen wird. In diese wird dann die Zeichnung bis auf den schwarzen Grund eingeritzt, so daß die Figuren schwarz aus der weißen Gipsfläche hervortreten. Größere Bedeutung als das Sgraffito hat die Mosaikmalerei, wegen ihres architektonischen, monumentalen Charakters, besonders in Zeiten gewonnen, da die Malerei noch unter dem architektonischen Stilgesetze stand. Zur Mosaik werden farbige Stifte aus Stein, Glas ꝛc. angewendet. Im Altertume wurde sie besonders zu Fußböden benutzt. Größere Bedeutung gewann sie zur Zeit des byzantinischen und romanischen Stils. Jetzt bedient man sich ihrer zur künstlerischen Bekleidung und zum symbolischen Schmucke der Wände, Nischen, Gewölbe, Kuppeln ꝛc. Sie sah von der Luftperspektive ab und ersetzte diese meist durch den Goldgrund. Heute ist die Mosaikmalerei fast ganz zum Kunstgewerbe herabgesunken, wenn es auch nicht an Versuchen gefehlt hat, ihr wieder eine selbständige Bedeutung zu geben.

Für das Tafelbild wurden die Leim- und Temperafarben durch die Ölfarbe verdrängt, zugleich aber auch der bis dahin üblich gewesene Goldgrund. Die Verhältnisse der Perspektive der Luft und Beleuchtung traten mehr und mehr in ihre vollen Rechte. Den Brüdern van Eyck wird das Verdienst beigemessen, den Grund zu dieser neuen Technik gelegt zu haben. Sie war um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden bereits allgemein im Gebrauch, von wo sie um diese Zeit durch Antonello da Messina auf Italien übertragen worden sein soll. Die Ölfarben zeichnen sich nicht nur durch große Dauerhaftigkeit, sondern auch durch Frische, Glanz, Tiefe und Umfang der Farbentöne aus und fanden in dem Maltuche einen trefflichen Malgrund. Doch malt man mit ihr auch auf Holz und Metall. Dem Übelstande des Einschlagens (Erblindens) der Farbe beim Trocknen begegnet man durch einen Überzug von Firnis.

§ 69. Seitenzweige der Malerei.

Von ihnen gebührt wegen der größeren künstlerischen Selbständigkeit unter den auf die Vervielfältigung der Kunstwerke durch den Druck gerichteten Künsten der Kupferstecherkunst die erste Stelle. Sie hat verschiedene Verfahrungsweisen ausgebildet, die miteinander gemein haben, daß man die Zeichnung in die Kupferplatte mittels des Grabstichels oder eines Ätzmittels eingräbt. Man unterscheidet hier die Linienmanier, die geschabte Manier oder mezzo tinto, die Radierung, die Punktiermanier und die Aquatintamanier, von denen jede ihre verschiedenen Abstufungen und Arten, jede ihre besondre Entwickelung hat, jede mit der Zeit mehr danach strebte, malerischer zu werden, wogegen der Kupferstich in seinen Anfängen einen überwiegend plastischen Charakter zeigt. Neben ihm hat sich der Holzschnitt zu hoher Bedeutung erhoben. Das Verfahren ist hier ein völlig entgegengesetztes. Hier wird die Zeichnung nicht vertieft, vielmehr bleibt sie auf dem Holzstocke erhaben stehen. Als einer ursprünglich ganz volkstümlichen Kunst bediente man sich ihrer vorzugsweise bei Darstellungen von schlichtem, naivem und markigem Charakter. Sie hat in der charakteristischen Zeichnung ihre Stärke und eignet sich besonders zur Illustration und zur Karikatur. Heute hat sie zugleich noch eine vornehmere Richtung eingeschlagen, indem sie mit dem Kupferstich und dem Lichtbilde zu wetteifern sucht. Sie hat der zeichnenden Kunst eine ungeheure Ausbreitung verschafft und durch die Höhe ihrer Ausbildung ihr Gebiet in neuester Zeit mächtig erweitert. Man unterscheidet beim Kupferstich, wie beim Holzschnitt die Originalarbeiten von bloßen Kopien. Besonders die Radierung und der Holzschnitt sind vielfach von großen Künstlern zu Originalarbeiten ergriffen worden. Die Lithographie oder der Steindruck ist eine Erfindung dieses Jahrhunderts, die rasch einen großen Aufschwung nahm. Auch hier ist es die Zeichnung, die erhaben stehen bleibt, während die dazwischenliegenden Räume in den Stein geätzt werden. Sie verdrängte durch ihre Billigkeit den Kupferstich in einem bestimmten Umfange, um nach

der Erfindung der Photographie und des Lichtdrucks selbst wieder völlig durch diese verdrängt zu werden. In der Photographie tritt die künstlerische Tätigkeit fast völlig zurück, was aber nicht hindert, daß sie durch ihre mannigfache Anwendung auch für die Künste eine große Bedeutung gewonnen hat. Durch die Vervielfältigung der Kunstwerke hat sie sehr zur Hebung und Verbreitung des Kunstgeschmacks beigetragen. Von großer Wichtigkeit ist in neuester Zeit der zu hoher Ausbildung gelangte Farbendruck geworden.

Minder selbständig erscheinen diejenigen Seitenzweige der Malerei, die ein Kunstgewerbe voraussetzen, an das sie sich meist nur als Schmuck anlehnen. Hierzu gehören die Architektur-, Glas-, Ton-, Porzellan- und Emailmalerei. Die Architektur- und die Tonmalerei sind wohl die ältesten. Letztere war im Altertum zu einer wohl unübertroffenen Ausbildung gelangt. Von der Glasmalerei sind zwei Arten zu unterscheiden. Die eine, ältere, beruht auf der Zusammensetzung farbiger Glasstücke, durch die das Gemälde hervorgebracht wird; die andere auf wirklicher Bemalung, sei es farbloser oder farbiger Glastafeln, die durch Einbrennen auf den Malgrund befestigt wird. Die Ausführung erfolgt nach Karton und Farbenskizze.

§ 70. Historische Entwickelung der Malerei.

Von der Malerei der vorchristlichen Völker haben wir eine nur ungenügende Anschauung. Sie scheint sich jedoch ganz unter dem Einfluß der architektonischen und plastischen Stilgesetze entwickelt zu haben und auch, nachdem sie zu einer selbständigen Kunst sich losgerungen hatte, noch unter diesem Einfluß geblieben zu sein. Von den Verhältnissen der Stimmung hat sie wohl nur mäßig Gebrauch gemacht, obschon die neuerdings in ägyptischen Grabgewölben aufgefundenen Bildnisse darauf hinweisen. Dagegen wird sich bei den Griechen die Ausbildung der Verhältnisse der Form und Gestalt und schon deshalb die Modellierung und die Farbe sicher zu großer Vollkommenheit entwickelt haben. Diesen Charakter mußte die Malerei um so fester bewahren, solange sie bei ihren

Darstellungen auf eine noch außerhalb der Kunst liegende symbolische Bedeutung sah. Dies war auch in den ersten Zeiten der christlichen Kunst wieder der Fall, daher diese die Malerei vorzugsweise an diejenige Technik anknüpfte, die ihrer Natur nach mehr als jede andere unter architektonischem und plastischem Einflusse stand und das spezifisch Malerische gewissermaßen von sich ausschloß: die Mosaikmalerei nämlich. Auch die sich später entwickelnde Miniaturmalerei behielt diesen Charakter noch bei. Selbst noch das mystische Element der an geheimnisvollen, dunklen Beziehungen überreichen mittelalterlichen Scholastik wurde der Entwickelung des malerischen Geistes nicht förderlich. Es führte, wie in der Poesie, zunächst zu einer frostigen Allegorie und Symbolik, zu einem Spiel mit Begriffen, das höchstens in den Arabesken, dem Schling- und Schnörkelwerke der Miniaturmalerei nach einem freieren, phantasievolleren Ausdrucke rang. Der sich aus der Mosaikmalerei entwickelnde Stil ging von Byzanz aus und war lange der herrschende. Es scheint, daß man sich erst im 11. Jahrhundert aus der strengen Gebundenheit seiner Formen zu befreien begann, zunächst nur zu gunsten der körperlichen Bewegung oder des Ausdrucks. Später trat unter dem Vorgang der Plastik ein an der Naturanschauung erwachender Sinn für Wahrheit und Schönheit der Form mit hinzu, der sich besonders in Italien entwickelte, unter dem Einfluß des romanischen und gotischen Baustils einen eigentümlichen Charakter gewann und zur Ausbildung eigentümlicher Formen führte. Hier rief dann das Studium der Antike eine ganz neue Kunstblüte in Plastik und Malerei hervor, wobei sich die letztere zu voller Selbständigkeit und endlich zur tonangebenden, herrschenden Kunst emporrang. Auch jetzt aber blieben zunächst die malerischen Formen noch unter dem Einfluß plastischer Stilgesetze, und selbst auf ihrer höchsten Entwickelungsstufe erscheinen bei den Italienern die Verhältnisse der Form und des geistigen Ausdrucks bevorzugt, wennschon in der venezianischen Kunst die Farbe zu einer noch nicht übertroffenen Ausbildung kam und Correggio den vollen Zauber

des Helldunkels über seine Bilder ergoß. Dies erklärt sich zum Teil aus dem Charakter der romanischen Völker, besonders des italienischen, bei dessen Vermischung das römische Element über das germanische obsiegte, da wir ähnlichen Erscheinungen auch auf den übrigen Kunstgebieten zu begegnen haben, zum Teil aber auch aus der Natur und den äußeren Erscheinungsformen des Landes und seiner Bevölkerung. Denn nicht nur, daß es hier gerade die Schönheit der Form und Gestalt war, die das Auge des Künstlers vorzugsweise anziehen mußte, es traten diese ihm auch bei der außerordentlichen Reinheit und Klarheit der Luft zugleich in der vollen Schärfe ihrer Linien entgegen.

Wie anders dagegen bei dem Niederländer, der aus germanischem Geiste und unter den besonderen Bedingungen seines Landes und seines Volkscharakters nach der Seite der stimmungsvollen Verhältnisse eine ganz eigentümliche Blüte der Malerei entwickelte. Je mehr er auf die Beobachtung der Natur zurückging, desto mehr mußten es auch gerade diese Verhältnisse sein, die sein Interesse erregten und seinen Werken den besonderen Zauber verliehen. Der Gegensatz, in dem die niederländische Malerei hierdurch zur italienischen stand, macht sich aber auch darin geltend, daß diese einen durchaus idealistischen, jene einen überwiegend naturalistischen Charakter zeigte, daß diese vorzugsweise in der Darstellung religiöser und mythologischer Gegenstände, jene aber im Genre- und Landschaftsbilde ihre höchsten Triumphe feierte, immer jedoch so, daß sich beide im historischen Bilde und im Porträt begegneten. Die stimmungsvollere Behandlung der dem germanischen Geiste entsprungenen Malerei gestattete, wie sie ja auch aus stärkeren subjektiven Antrieben hervorging, der künstlerischen Subjektivität ein freieres Eingehen in die Darstellung als die die Verhältnisse der Form und des geistigen Ausdrucks begünstigende italienische Kunst. Obschon sich beide von der Architektur und Plastik zu voller Selbständigkeit losgerungen, ist dies von jeder in einem verschiedenen Sinne geschehen; von jener in einem solchen, der dem Gegensatze von Reformation

und Katholizismus entsprach, von dieser in einem mit ihnen Fühlung behaltenden Sinne. Wo die Malerei der Architektur sich unmittelbar zu verbinden hat, wo ein monumentaler Charakter von ihr gefordert wird, wird sie sich dem Stilgesetze der italienischen Malerei immer mit Vorteil fügen oder doch wenigstens nähern.

Die italienische und die niederländische Malerei sind nicht ohne Einfluß auf die Entwickelung dieser Kunst bei den übrigen Kulturvölkern gewesen. Am stärksten tritt beides bei den Spaniern zur Zeit des Valesguez, Murillo, Ribera hervor, wogegen bei den Franzosen lange der Einfluß der Italiener, bei den Deutschen der der Niederländer vorherrschte. Später erschlossen sich aber auch diese beiden Nationen abwechselnd dem beiderseitigen Einflusse. Die Verschiedenheit des nationalen Geistes, sowie der ethnographischen und geographischen Bedingungen haben aber der Kunstentwickelung bei jedem dieser Völker eine eigentümliche Richtung und ihren Formen einen eigentümlichen Charakter gegeben. Der Gegensatz idealistischer und naturalistischer oder realistischer Auffassung trat überall, doch immer in neuer Weise hervor. Wie die Kunst jedes Landes, hatte auch jede dieser Richtungen ihre besondere Entwickelung. Meist lagen sie im Kampf miteinander, so daß bald die eine, bald die andere herrschend wurde. Heute ist fast überall die Herrschaft an die letztere gefallen. Doch machen sich Anzeichen eines Umschwungs bemerkbar.

B. Die in zeitlichen Verhältnissen darstellenden und sich dem Gehörssinn zuwendenden oder tönenden Künste.

4. Die Poesie.

§ 71. Mittel derselben. Von den Begriffen und ihrem Gebrauch. Stoffgebiet. Verhältnis zu der übrigen Kultur.

Wir haben die Bedeutung kennen gelernt, die die Begriffe für die Kunst überhaupt haben. Für die Poesie haben sie eine besondere noch dadurch, daß sie deren Material

bilden, allerdings nur insoweit, als ihnen eine sinnliche Erscheinungsform eigen ist, und zwar in dem Medium des Lautes. Diese Form ist für den Begriff wesentlich, um ästhetische Bedeutung erlangen zu können. Gleichwohl ist der Laut der Bedeutung des Begriffs dabei untergeordnet. Diese erscheint darin als das Wesentliche, wie sie auch dasjenige Moment der Dichtung ist, das von einer Sprache auf die andere übertragen werden kann. Auch läßt sich bei ihrem Genusse von dem sinnlichen Medium des Tons zwar nicht ganz, aber doch in einem bestimmten Umfange absehen, ich meine beim heimlichen Lesen; freilich nicht ohne Einbuße.

Wie das Material der Poesie sich nicht in der Natur vorfindet, sondern erst ein Produkt des Geistes und der Kultur ist, so ist auch die Darstellungs- und Anschauungsweise auf ihrem Gebiete eine ungleich geistigere, innerliche. Auf keinem anderen ist die Bedeutung des Begriffs für den ästhetischen Wert der Erscheinung eine so unmittelbare wie hier, da ohne sie der bloße Wortlaut nur in den seltensten Fällen einen ästhetischen Wert haben würde. Anderseits ist dieser Wortlaut selbst, wie schon gesagt, auch wieder die unerläßliche Voraussetzung und das Mittel für die ästhetische, weil für die objektive Bedeutung der Begriffe, gleichwie die Laut- und Klangverhältnisse der Sprache durch die Betonung noch eine besondere ästhetische Bedeutung gewinnen.

Die Begriffe sind, wie wir wissen, zum Teil von der äußeren und von der inneren Erfahrung unmittelbar oder mittelbar abgeleitet, zum Teil aber auch erst aus der Entwickelung solcher Begriffe hervorgegangen. Zu dieser zweiten Art der Begriffe gehören vor allem die Ideen. Die Poesie, indem sie sich der Begriffe bedient, kann daher nicht nur das ganze Gebiet der äußeren und inneren Erfahrung, sondern auch eine darüber hinausgehende ideale Welt in größerem Umfange als irgendeine andere Kunst zur Darstellung bringen. Diese außerordentliche Weite ist jedoch wieder mit einer Enge verbunden, da die Poesie den bildenden Künsten zwar darin überlegen ist, daß sie, weil in zeitlichen Verhältnissen

darstellend, wennschon nur mittelbar, die Bewegung selbst noch veranschaulichen kann, die Verhältnisse des Gleichzeitigen dagegen weder so unmittelbar, noch in demselben Umfange wie jene und immer nur in zeitlichen Verhältnissen zur Darstellung zu bringen vermag.

Die Begriffe sind gerade hierdurch nach Art ihrer Ableitung verschieden, da sie sich teils auf die volle sinnliche Erscheinung eines Gegenstands, teils nur auf Verhältnisse, die zwischen Gegenständen und ihren Teilen obwalten und obwalten können, beziehen. Man unterscheidet sie hiernach als konkrete und abstrakte Begriffe. Die ersteren haben durch die Unmittelbarkeit ihrer Beziehung auf die sinnliche Erscheinung eine ungleich größere sinnliche Kraft, die sich hauptsächlich darin äußert, daß sie von mehr oder weniger bestimmten, in der Phantasie hervortretenden sinnlichen Erscheinungen begleitet sein können, wogegen es die Allgemeinheit der Beziehung der anderen mit sich bringt, daß sie gestatten, den Gegenstand, von dem die Rede ist, in die mannigfachsten Verhältnisse und Beziehungen zu anderen Gegenständen zu setzen, wodurch die zu vermittelnden Anschauungen nicht nur näher bestimmt, sondern auch erweitert werden können. — Da wir uns der Sprache noch zu ganz anderen Zwecken als ästhetischen bedienen, so fragt es sich, worin nun eigentlich ihr poetischer Gebrauch besteht. Da die Poesie, wie alle Künste, vor allem Anschauung geben soll, so müssen ihr die konkreten Begriffe vor allem wertvoll sein. Doch kann sie der abstrakten deshalb keineswegs entbehren, da diese ihr erst zu der Freiheit verhelfen, ihren Darstellungen Mannigfaltigkeit und dieser Mannigfaltigkeit ihre besondere Bestimmtheit zu geben; allein sie wird sie immer nur in Rücksicht auf diesen Zweck gebrauchen dürfen. Es werden daher eine Menge allgemeiner Begriffe von der poetischen Sprache auszuschließen sein, insbesondere alle diejenigen, die ihre Bedeutung auf Gebieten haben, die wesentlich andere Zwecke als sie verfolgen, wie z. B. alle wissenschaftlichen, technologischen Ausdrücke; es wäre denn, daß diese Gebiete selbst zum Gegenstande der

Darstellung gemacht würden und dadurch charakterisiert werden sollen; desgleichen die Fremdwörter, weil sie eine Störung des einheitlichen Sprachkolorits bedingen, es wäre denn, daß diese Ausdrücke gerade für den besonderen Zweck der Darstellung charakteristisch wären. Außer durch die also zu gewinnende sinnliche Kraft und Anschaulichkeit der Sprache kann die Poesie ihre Zwecke aber auch noch durch die Klarheit, Reinheit und charakteristische Schönheit der Verhältnisse erreichen, in denen sie ihre Anschauungen und Gedanken zum Ausdruck bringt. Dies hängt mit der Betonung und mit den Verhältnissen des Lauts und Klangs zusammen, die das Medium der ersteren bilden und in denen die Poesie noch überdies die Mittel besitzt, die innere Welt der Empfindungen, Zustände und Antriebe und deren Beziehungen zur äußeren Welt, wenn auch nur in beschränkter Weise, zum unmittelbaren Ausdruck zu bringen.

Obschon das Wort nur ein symbolisch-konventionelles Zeichen für den Begriff und an sich selbst von nur geringer ästhetischer Bedeutung ist, obschon ferner selbst in der Verbindung der Worte das sinnliche Moment kein so unmittelbares ist, wie in den bildenden Künsten, so übertrifft die Poesie die ästhetischen Wirkungen der letzteren doch nicht nur an Umfang, sondern auch an Tiefe und Kraft, was darauf beruht, daß die ästhetischen Wirkungen zwar immer von der sinnlichen Erscheinung ausgehen, aber nur insoweit, als diese auf das geistige Leben des Menschen bezogen ist. Diese Beziehung muß aber hier eine um so unmittelbarere und innigere sein, wo selbst noch das Material oder Mittel ein ganz durchgeistigtes ist.

Wie weit sich nun aber auch die Poesie vermöge der Freiheit und Idealität, die sie durch die Begriffszeichen der Sprache gewinnt, über die Sphäre der Wirklichkeit zu erheben vermag, so bleibt sie doch immer an die Gesetze des inneren und äußeren Lebens gebunden. Und in welchem Umfange sich ihr auch diese letzteren als Stoffgebiete erschließen mögen, so findet sie sich hierin doch durch die Zwecke, die sie zu verfolgen

hat, wieder beschränkt. Es liegt für sie mehr als für jede andere Kunst die Gefahr nahe, sich dort in eine willkürliche Phantastik zu verlieren, hier einen ihren Zwecken widersprechenden Inhalt in ihre Darstellungen einzubeziehen und anderen Zwecken, als den ihren, dienstbar zu werden. Auf keinem Gebiete der Kunst werden deren Formen so oft für fremde Zwecke ergriffen, auf keinem anderen werden so viel fremde Tendenzen in sie hineingetragen. Selbst ihr Zweckbegriff hat vielfach darunter zu leiden gehabt und ist hierdurch verwirrt worden.

Trotz der Beschränkung, die die Poesie hierdurch in bezug auf ihre Stoffgebiete erfährt, sind diese doch immer so reich, daß sie in ihrer Entwickelung von der übrigen Kultur und deren Erscheinungen einen ungleich größeren Einfluß erfährt und ungleich abhängiger von ihnen ist als jede andere Kunst. Sie setzt, in ihrem vollen Umfange genommen, gewissermaßen die ganze Bildung der Zeit und vielfach die eingehendste Kenntnis der Kulturgeschichte und ihrer einzelnen Erscheinungen, nicht minder aber ein umfassendes und sorgfältiges Studium der Natur und ihrer Gesetze, sowie der des menschlichen Geistes voraus. Diese Forderung wird natürlich an den einzelnen Dichter weder in ihrem *ganzen* Umfange, noch in dem *gleichen* Umfange zu stellen sein. Je nach dem Gebiete, auf dem er tätig ist, wird sie sich teils verengen, teils nach einer besonderen Richtung hin vertiefen. Dichter jedoch, die epochemachend wirken, werden dies immer nur auf Grund einer Bildung vermögen, die jene Kenntnisse möglichst in sich vereinigt. Freilich darf dabei nicht an die Bildung des Gelehrten oder Fachmanns gedacht werden, da die Poesie, gleich jeder anderen Kunst, nicht unmittelbar zu belehren und unser Wissen zu erweitern, sondern nur den Zweck hat, die Erscheinungen des Lebens, nach den verschiedensten Richtungen hin, in ihrer vollen Tiefe und in dem ganzen Reichtum ihrer Beziehungen zur Anschauung zu bringen, um hierdurch die Anschauungen des Hörers oder Lesers zu vertiefen und zu erweitern. Es ist daher auch ein Irrtum der

neuesten naturalistischen Schule, daß der Roman den Zweck habe, auf experimentalem Wege zu zeigen, wie die psychischen Erscheinungen physiologisch zu stande kommen und welches die nächsten Ursachen dieses Zustandekommens sind, abgesehen noch von der Unmöglichkeit, diese Ursachen in den meisten Fällen nachweisen und darauf gerichtete Experimente im Sinne des Chemikers oder Physikers wirklich anstellen und ausführen zu können. — Die Poesie steht in Wechselwirkung mit allen übrigen Künsten. Sie liefert ihnen zum Teil mit den Stoff, doch können sie ihr auch selbst wieder zum Stoffe der Darstellung werden und sie in ihren Formen vielfach beeinflussen, so daß sie bald einen überwiegend architektonischen, plastischen, malerischen oder musikalischen Charakter hat. In eine völlige Abhängigkeit ist sie von keiner geraten. Wohl aber ist sie mit der Musik und der Schauspielkunst in verschiedener Weise in Verbindung getreten, wovon noch später die Rede sein wird. In den theatralischen Künsten hat sie auch noch die Verbindung mit der Malerei gesucht und gefunden.

§ 72. Geschichtliche Entwickelung.

Wenn ich die Poesie an die Spitze der tönenden Künste gestellt habe, so geschah es, weil sie sich zunächst, gleich der Architektur, in Anlehnung an ein ganz außer ihrem Gebiete liegendes Bedürfnis und in dessen Dienst entwickelt zu haben scheint, nur daß dieses nicht so wie dort der leiblich-sinnlichen Sphäre, sondern der geistigen des Menschen entsprang: dem Bedürfnisse der mündlichen Überlieferung durch die Sprache nämlich, der man durch ihre gebundneren Formen eine größere Zuverlässigkeit geben zu können glaubte. Es ist freilich möglich, daß fast gleichzeitig, wenn nicht schon früher, ein anderes, von der Feier des Gottesdienstes ausgehendes Bedürfnis diese Formen hervorgerufen hat. Vielleicht, daß sogar die Musik hier noch eher, als sie, ihre ersten Formen gewann. Gewiß wenigstens waren beide geeignet, dieser Feier eine höhere Bedeutung und Weihe zu geben. Welche von diesen beiden

Künsten die frühere war, ist für den hier vorliegenden Zweck von keiner besonderen Wichtigkeit. Es genügt darauf hinzuweisen, daß sich schon früh eine Verbindung beider, im Gesange, nachweisen läßt, und daß sie, aus dieser Verbindung sich los-lösend, zu denjenigen Formen sich ausbildeten, die wir in dem geschichtlichen Verlauf ihrer Entwickelung zu beobachten haben.

Die größere Abhängigkeit von der Kulturentwickelung und dem nationalen Momente in dieser, welches letztere schon in dem Darstellungsmittel, der Sprache, in auffälliger Weise hervortritt, legt ihren Darstellungen eine Beschränkung auf, die die anderen Künste nicht kennen. Hier ist ja selbst noch das Mittel dazu von einer konventionellen Bedeutung und diese Konvention eine nationale. Und doch war es gerade die Sprache, durch die, obschon sie sich einerseits als Kultur-schranke darstellt, die Kulturentwickelungen der verschiedenen Völker hauptsächlich aufeinander einwirkten. Von diesen Einwirkungen ist nun in bezug auf die Poesie, ja in bezug auf die Kunst überhaupt, keine so mächtig gewesen als die, die von dem vielleicht kunstsinnigsten Volke der Geschichte, den Griechen, ausging. Wie jede andere Kunst, stand auch die Poesie bei ihnen unter dem Einfluß des plastischen Stilgesetzes, daher das Epos diejenige poetische Form war, in der sie hier das Höchste geleistet haben und bis auf den heutigen Tag ganz unübertroffen dastehen. Zu welch bedeutenden Formen sich aber auch Lyrik und Drama bei ihnen entwickelten, so waren sie doch im ganzen von einem zu überwiegend plastisch-symbolischen Charakter, um das eigentümliche Wesen jener Dichtungsarten voll zur Erscheinung bringen zu können. In der Lyrik kam es ihnen weniger darauf an, das innere Leben des Menschen unmittelbar zum Gegenstande der Dar-stellung, als den Gefühlsausdruck zum Träger der anschau-lichen Schilderung äußerer Vorgänge rc. zu machen. Im Drama, besonders in der Tragödie, stellen sich bei ihnen die Menschen meist im Charakter der einzelnen bewegten plastischen Gestalt und der bewegten plastischen Gruppe dar. Die Maske, der Kothurn rc. lassen erkennen, wie sehr bei ihnen das lyrische

Moment, das Moment der Empfindung und des individuellen Ausdrucks gegen das epische und gegen die symbolische Bedeutung im Drama zurücktrat.

Man hat der griechischen Kunst um der mustergültigen objektiven Ruhe und Klarheit, um des mustergültigen Maßes willen, die sie auszeichnen, den Namen der klassischen gegeben, eine Bezeichnung, die später auf alles Mustergültige in Literatur und Kunst ausgedehnt worden ist.

Ich habe gezeigt, welche Veränderungen auf diesen Gebieten der Eintritt des Christentums und der germanischen Völker in die Kulturentwickelung des griechisch-römischen Lebens hervorrief. Der Gegensatz der romanischen und germanischen Völker, der sich hierbei herausbildete, mußte aber wegen der Abhängigkeit von der Sprachbildung auf die Entwickelung der Poesie noch von besonders bedeutendem Einflusse sein. Es kann im allgemeinen gesagt werden, daß der eigentümliche Charakter des neuen Geistes mehr bei den germanischen, als bei den romanischen Völkern zum Ausdruck gelangte, und diese dem klassischen Schönheitsideal lange insofern näher standen, als sie die Verhältnisse der Form und Gestalt, jene dagegen die Verhältnisse der Stimmung auch in der Dichtung begünstigten. Heute scheint dieser Gegensatz sich mehr und mehr auszugleichen.

§ 73. Von dem Materiale der Poesie und ihrer Technik. Sprache und Ton. Wortlaut und Wortsinn. Die Betonung. Wort-, Satz- und Empfindungsakzente. Abstraktion in der Schriftsprache. Volks- und Kunstpoesie.

Das Material der Poesie bilden Sprache und Ton. Obschon die Sprache immer nur in dem sinnlichen Medium des Tons zu voller Erscheinung gelangt, so ist sie doch von dem Tone zu unterscheiden, da dieser auch noch selbständig in sie eingehen, seine besondere Bedeutung darin behaupten und ihr diese erteilen kann. Auch vollzieht sich die Sprache wohl in dem Medium, doch nicht in der Form des Tones, sondern nur in der des Lautes.

Die Sprache besteht aus Wörtern, und wir haben an diesen den Wortlaut vom Wortsinn zu unterscheiden. Der Ton hat seine Bedeutung in sich selbst, durch die sinnliche Wirkung, die er ganz unmittelbar im Bewußtsein hervorbringt. Die ästhetische Bedeutung des Wortlauts ist an und für sich eine geringe; jedenfalls entspricht sie nicht der Bedeutung des Wortsinns, sie kann aber gleichwohl diesem nicht nur eine Verstärkung, sondern auch noch eine besondere ästhetische Bedeutung verleihen. Ebenso sind bei der Verbindung der Wörter zur Rede die Verhältnisse des Lauts von den Verhältnissen des Sinns zu unterscheiden. Erst in diesen Verbindungen kann der Wortsinn eine ästhetische Bedeutung erlangen. Wenn auch das einzelne Wort zuweilen eine sehr schwerwiegende Bedeutung hat, so geschieht es doch immer nur, weil es sich auf eine bestimmte Wortverbindung, die es voraussetzt, bezieht oder diese vertritt. Die Bedeutung des Wortsinns kann durch die Lautverhältnisse verstärkt und gehoben werden. Letztere können aber auch eine von ihnen ganz unabhängige ästhetische Bedeutung behaupten, was z. B. bei den metrischen und rhythmischen Verhältnissen des Verses und des Strophenbaus der Fall ist. Dies gilt auch von den Tonverhältnissen. Der Ton ist weder in der Sprache, noch in der Rede etwas ganz Selbständiges. Er muß in den Wortlaut ein- und in ihm aufgehen. Er wird zur Betonung. Er kann hierbei den Umfang des Lautes erweitern, findet aber immer in ihm seine Begrenzung. Die Poesie hat es daher nicht mit reinen Tonverhältnissen, sondern nur mit solchen der Betonung (des Akzentes) zu tun. Das Wort kann entweder aus einem einfachen oder Selbstlaute oder aus einer Einheit von Lauten, Selbstlauten und Lautanklängen, Mitlauten, sowie endlich aus der Zusammensetzung zweier oder mehrerer solcher Lauteinheiten bestehen. Jede Lauteinheit nennen wir eine Silbe. Es gibt daher ein- und mehrsilbige Wörter. Wir unterscheiden an ihnen das Verhältnis der Länge und das des Gewichts. So besteht das Wort Liebe aus einer langen und einer kurzen Silbe, das Wort Rose

dagegen aus einer schweren und einer leichten. Das Gewicht wird den Silben durch die Betonung gegeben. Die Betonung dient hierdurch dem Wortsinn, trägt hierbei aber schon ein ästhetisches Moment in die Sprache hinein. Von dem Wortakzent ist der Sinn- und Satzakzent zu unterscheiden, der vorzugsweise der Deutlichkeit und Klarheit des Gedankens dient. Eine dritte Form des Akzents ist der Empfindungsakzent, der ästhetisch wichtigste. Auf dem Längen- und Gewichtsverhältnisse der Betonung beruhen die Verhältnisse des Metrums und des Rhythmus. Es sind aber nicht die einzigen, durch welche die Poesie in der Sprache ästhetische Wirkungen auszuüben vermag. Von ihnen ist noch der Grundton der Rede mit seinen Hebungen und Senkungen, die Klangfarbe, das Zeitmaß (Tempo), die Intervalle, der Reim, der Anlaut (die Alliteration) zu unterscheiden. Diese Verhältnisse sind teils Verhältnisse der Form, teils solche der Stimmung. Obschon die Laut- und Betonungsverhältnisse sich mit den Verhältnissen der Wörter und Wortfügungen mehrenteils ganz einheitlich zu den mit ihnen bezweckten ästhetischen Wirkungen verbinden und jene mehrenteils durch diese bestimmt werden, so sind sie doch schon deshalb voneinander zu unterscheiden, weil die Dichtung, insofern sie sich der Schriftsprache bedient, von ihnen zum Teil absehen kann, ja absehen muß.

Zwar ist diese Abstraktion in einem bestimmten Umfange nur eine scheinbare, da die Schriftsprache immer nur eine Zurückverweisung auf die Lautsprache ist. Auch würde der Dichter von jenen Verhältnissen nicht absehen können, wenn die in der Schriftsprache enthaltenen Wörter nicht eine mehr oder weniger bestimmte Anweisung auch noch auf sie in sich trügen und die Laut- und Betonungsverhältnisse für die Poesie von derselben Wichtigkeit wären wie die Tonverhältnisse in der Musik. Sie sind aber hier nicht nur zu klein, um überhaupt in der Schriftsprache fixiert werden zu können, sondern ihre Fixierung ist hier auch nicht so wichtig, als daß sie nicht durch den Sinn der Rede genügend bestimmbar wäre und

einem neuen subjektiven Moment, das, vom Darsteller ausgehend, zu ihrer vollen sinnlichen Veranschaulichung gefordert wird, nicht überlassen werden könnte.

Da die Poesie jedenfalls älter als die Schriftsprache ist, so muß sie bis zu deren Erfindung teils durch Improvisation ausgeübt worden sein, was ihre Formen notwendig beschränken mußte, oder auf mündlicher Überlieferung aus dem Gedächtnisse beruht haben, auf welchem Wege ihre Formen eine Umbildung und Weiterentwickelung erfahren konnten. Solange die Poesie hierbei nur ihren unmittelbaren Antrieben folgte und ein theoretisches Moment der Reflexion von sich ausschloß, stand sie in einem bestimmten Gegensatze zu derjenigen, die gerade letzteres mit in sich aufnahm. Dieser Gegensatz wird gewöhnlich durch den Begriff von Volks- und von Kunstpoesie bezeichnet. Ich glaube, daß mit dem Gebrauche der Schriftsprache die Volkspoesie in Abnahme kam.

§ 74. Von den allgemeinen Formen der Poesie. Metrum und Prosa. Rhythmus. Vers und Versarten. Die Strophe. Der Reim. Die Alliteration und der Stabreim. Das Wortspiel und der Wortwitz. Das Bild. Das Gleichnis, die Trope, die Metapher. Die Allegorie.

Man hat nicht selten die metrische Behandlung der Sprache als ein wesentliches Merkmal des Poetischen betrachtet, und gewiß gehört das Metrum zu den allgemeinen poetischen Formen. Indes kann in der Poesie die Prosa ebenfalls einen bedeutenden, selbst hohen Ausdruck gewinnen, während die metrische Behandlung der Sprache einen prosaischen und niedrigen Inhalt nicht ausschließt. Der Erklärungsgrund ist, daß die Sinnverhältnisse der Wortverbindungen und der Empfindungsakzent für das Poetische immer das Wichtigste sind und die hinzutretende metrische Form die poetischen Wirkungen wohl noch erhöhen und verstärken, für sich allein aber streng genommen nur musikalische hervorbringen kann. Obwohl auch die Prosa schon metrische Verhältnisse, besonders aber rhythmische darbietet und letztere hier sogar, wenngleich

keinen bedeutenderen Ausdruck, so doch einen freieren Spielraum gewinnen, so hat sich die Poesie doch wahrscheinlicherweise der metrischen Formen früher als der Prosa bedient, wie ja selbst noch heute minder beanlagte dichterische Naturen früher fähig erscheinen, in der metrischen Form ihren Gedanken einen poetischen Schein zu verleihen, als in den Formen der Prosa.

Das Metrum ist immer mit rhythmischen Verhältnissen verbunden, aber von ihnen noch wohl zu unterscheiden. Jede Verschiedenheit oder Veränderung der metrischen Form bedingt auch eine rhythmische Verschiedenheit oder Veränderung. Die metrischen Füße sind daher wohl auch als rhythmische bezeichnet worden. Die metrischen Formen lassen sich einteilen in zwei-, drei-, vier- und mehrsilbige. Die wichtigsten von ihnen sind 1. zweisilbige: Jambus (⏑ –), Trochäus (– ⏑), Spondeus (– –), Pyrrhichius (⏑ ⏑); 2. dreisilbige: Anapäst (⏑ ⏑ –), Daktylus (– ⏑ ⏑), Amphibrachys (⏑ – ⏑), Bacchius (⏑ – –); 3. viersilbige: Choriambus (– ⏑ ⏑ –), Päan (– ⏑ ⏑ ⏑) 2c. Durch Verbindung mehrerer Füße zu einem rhythmischen Ganzen entsteht der Vers. Die Verse lassen sich nach Metren von je einem Fuße (Monopodien) oder von je zwei, drei Füßen (Dipodien, Tripodien) einteilen. Nach der Anzahl der Metren werden sie als Monometer, Dimeter, Trimeter, Tetrameter, Pentameter, Hexameter unterschieden. Längere Versreihen verlangen, um nicht zu ermüden, einen Ruhepunkt, einen Abschnitt: die Zäsur, von der die Durchschneidung der Satzteile (das Enjambement) durch das Versmaß zu unterscheiden ist. Letztere bietet den ästhetischen Vorteil, die Monotonie des Metrums belebend zu unterbrechen. Der Mittelschnitt (die Zäsur) wird den Vers besser in zwei ungleiche Hälften teilen und nicht immer die gleiche Stellung einnehmen.

Aus der Verbindung mehrerer Verse zu einem wohlgegliederten Ganzen geht die Strophe hervor. Sie kann aus gleichartigen, doch auch aus verschiedenartigen Versen bestehen. Die zwei-, drei-, vierzeiligen Strophen wurden von den Alten als Distichen, Tristichen, Tetrastichen unterschieden. Sie

stellten der Strophe wohl auch eine Gegenstrophe entgegen und ließen dann dieser noch die Epode (den Nachgesang) folgen. Der Strophenbau nahm später auch freiere, längere Formen an. In keinem Fall wird weder die Strophe, noch der Vers oder das Metrum vom Dichter ganz willkürlich oder gleichgültig zu wählen sein. Vielmehr werden sie immer dem Charakter der Sprache, der Dichtungsgattung, dem Gegenstande und der Auffassungs- und Behandlungsweise zu entsprechen und der Stimmung zu dienen haben, die etwa mit zum Ausdruck gebracht werden soll.

Mit dem Strophenbau hängt der Gebrauch des Reims zusammen. Der Reim bindet die Verse durch den Gleichklang der Schlußworte aneinander. Es können das ebensowohl zwei einander unmittelbar folgende oder zwei alternierende, als zwei oder mehrere in verschiedener Weite auseinanderliegende Verszeilen sein. Die Wiederkehr derselben Reimzeilen am Ende der Strophen bildet den Kehrreim, den Refrain.

Eine andere Bindung wurde von den keltischen und germanischen Dichtern durch den Anlaut, die Alliteration, bewirkt. Er besteht darin, daß die Hauptbetonungssilben eines Verses den gleichen Anlaut (Stabreim) haben und hierdurch eine Lautverwandtschaft zeigen. Die Alliteration ist zwar von der neueren deutschen Dichtung aufgegeben worden, einen freien Gebrauch hat sie aber immer mit Vorteil von ihm zu machen gewußt. Besonders Goethe hat seinen im Volkston gehaltenen Gedichten hierdurch oft einen ganz wunderbaren musikalischen Stimmungsreiz gegeben. Erst in neuester Zeit hat Richard Wagner den Stabreim wieder einzuführen gesucht, zuweilen mit glücklichem Gelingen, zum Teil aber auch in einer manierierten und spielerischen Weise. Überall, wo man die musikalischen oder auch stimmungsvollen Mittel der Sprache ins Spiel setzen will, wird man sich des Reims mit Vorteil bedienen können. Auch liegt im Reim nicht selten ein Wortspiel verborgen, wie in diesem der Witz. Es läßt sich hierdurch auf seiten der heiteren Poesie ein sehr

wirkungsvoller Gebrauch von ihm machen. Vorsichtiger wird man eben darum bei seiner Verwendung fürs Tragische sein müssen. Hierüber wird teils der Geist und Charakter der Sprache, der Gegenstand, noch mehr aber das Genie des Dichters entscheiden.

Von den Klangwirkungen der Assonanz und Konsonanz sind die Klangbeziehungen der Wortlaute zu dem Wortsinne und zu dem Sinne und der Stimmung der Rede zu unterscheiden. Schon die Klangfarben der Vokale können eine solche Beziehung enthalten, noch mehr aber gilt dies von der Klangbewegung des ganzen Worts. Große Dichter haben hierdurch schöne und charakteristische Wirkungen erzielt. Nicht selten ist aber auch ein nur spielerischer Gebrauch davon gemacht worden.

Mit dem Anklang und Reim hängt das Wortspiel und der Wortwitz zusammen. Überhaupt kommt dem Witz als einer bestimmten Form der Sprache und Rede auch hier eine Stelle zu. Ich habe jedoch das Nötige darüber schon früher gesagt. Der bildliche Witz leitet aber zum Bilde und damit von den musikalischen Formen zu den malerischen Formen der Sprache über.

Die poetische Sprache, die vor allem veranschaulichen soll, kann, wie schon erwähnt, ihren Ausdruck nicht sinnlich genug wählen. Indem sie dies tut, nähert sie sich auf zwei verschiedenen Wegen dem Bilde. Einmal, indem sie für das Allgemeine das Besondere, für das Ganze den Teil setzt, sodann, indem sie für ein schon Allgemeines den allgemeinsten Begriff setzt, diesen aber personifiziert; z. B. der Mord geht jetzt an sein Werk, statt die Mörder gehen jetzt an ihr Werk. Diese unmittelbare Verbildlichung und Personifizierung ist von dem Gleichnisse, der Trope und Metapher zu unterscheiden. Obwohl der Vergleich nie so unmittelbar, wie sie, wirkt, so kann er, vermöge des Reichtums seiner Beziehungen und seines Kolorits, für die poetische Darstellung doch seinen besonderen Reiz, seine besondere Bedeutung haben. Bei dem Gleichnis bleibt das Hauptbild neben dem Gegenbilde

bestehen, bei der Trope und der Metapher wird das zum Vergleich Herangezogene (Besondere) dagegen unmittelbar an die Stelle desjenigen (des Allgemeinen) gesetzt, das verglichen werden soll, das Bild für den abstrakten Begriff. Die Allegorie ist eine fortgesetzte Metapher. Bei der Vergleichung kommt alles auf das Zutreffende, Schlagende des Vergleichspunktes an (auf das tertium comparationis), wie bei aller bildlichen Darstellung besonders darauf zu achten ist, daß man nicht aus dem Bilde falle. Weil die zu vergleichenden Dinge einander doch immer nur annähernd ähnlich sind, so deckt sich dies bei fortgesetzter Vergleichung mehr und mehr auf, auch tritt dann der Mangel an Unmittelbarkeit der Darstellung fühlbarer hervor. Dies ist die Schwäche der Allegorie, die teils Gegenstände derselben Sphäre miteinander vergleichen, teils das Geistige zu verkörpern oder das Unbelebte zu beseelen suchen kann. Man unterscheidet hiernach die metaphorische, anthropomorphische und die personifizierende Allegorie.

§ 75. Von den Formen des poetischen Kunstwerks im allgemeinen. Die Hauptformen der Poesie: Lyrik, Epik und Drama.

Die eben in Betracht gezogenen poetischen Formen verhalten sich zu der Form eines poetischen Kunstwerks immer nur wie das Einzelne zum Ganzen, wie das Mittel zum Zweck. Die Werke der Poesie sollen aber nicht nur, wie jedes andere Kunstwerk, anschaulich sein, sondern die Anschauung, die sie gewähren, soll auch ein einheitliches, übersichtliches, harmonisches Ganzes bilden und dabei durchaus lebensvoll erscheinen. Auch hier haben wir Auffassung, Komposition und Gliederung, sowie endlich die Ausführung zu unterscheiden.

Die Poesie kann uns entweder Vorgänge des äußeren Lebens oder auch Vorgänge des inneren Lebens darstellen. Es ist aber möglich, daß sie diese dabei in ihrer Bezogenheit auf jene, jene in ihrer Bezogenheit auf diese oder auch jede nur um ihrer selbst willen zur Erscheinung bringt. Dies bedingt einen Gegensatz der Darstellungsweise und der

Darstellungsformen und ihr entsprechend zwei völlig verschiedene Dichtungsarten: die Epik und Lyrik, die in Verbindung miteinander treten können, wobei jedoch eine oder die andere vorherrscht.

Es ist aber außerdem noch eine Darstellung solcher Vorgänge möglich, die zugleich innere und äußere sind, insofern sie ganz unmittelbar aus der Wechselwirkung innerer und äußerer Motive hervorgehen. Diese Darstellung beruht auf einer Dichtungsart, die demnach sowohl lyrische, wie epische Momente in sich vereint, und auf der Ineinswirkung beider: es ist die dramatische.

a) Die lyrische Poesie.

§ 76. Allgemeiner Charakter. Die episch-lyrische und die reinlyrische Dichtung. Die Reflexionslyrik. Ode, Hymnus und Dithyrambus. Die Ballade. Die Elegie. Das Epigramm. Das Lehrgedicht. Die Satire. Das Lied.

Wenn ich die lyrische Poesie der epischen voraussstelle, so will ich damit nicht sagen, daß sie geschichtlich dieser vorausgegangen sei, oder diese voraussetze, sondern nur, daß der menschliche Geist wahrscheinlich früher eine Richtung auf sie, als auf die epische Dichtung genommen hat. Denn sicher lag es ihm näher, seine inneren Zustände und Vorgänge durch Laute zum Ausdruck, als äußere Vorgänge anderen zur Darstellung zu bringen.

In der Lyrik wird das geistige Leben sich selbst zum Objekt. Der Geist stellt sich selbst dar, seinen Zustand, sein Empfinden, sein Bestreben, kurz alle Vorgänge seines Inneren, soweit sie in sein Bewußtsein fallen. In der Plastik konnte er dies nur in beschränktester Weise, in der Malerei nur insoweit, als es sich in der körperlichen Erscheinung, in der körperlichen Bewegung und zwar immer nur in einem einzigen Momente darstellen läßt. Hier sind es dagegen die inneren Vorgänge des Bewußtseins in ihrem vollen Verlaufe unmittelbar selbst, die dargestellt werden. In allen ihren Beziehungen

kann hier die Subjektivität des menschlichen Geistes in die Darstellung eingehen, deren Gegenstand sie hier vorzugsweise ist. Da aber alles Bewußtsein, daher auch unser ganzes Empfindungs- und Vorstellungsleben, immer, sei es unmittelbar oder mittelbar, auf Eindrücken der Außenwelt beruht, so lassen sich auch die inneren Vorgänge des Bewußtseins in bestimmterer Weise nur durch Beziehungen auf die Erscheinungen des Außenlebens zur Darstellung bringen. Diese Beziehungen können nun entweder unmittelbare oder mittelbare, d. h. sie können entweder direkt auf die sinnliche Erscheinung oder nur auf die davon abgeleitete Reflexion gerichtet sein. So kann die Lyrik um der Empfindungen willen, die die sinnliche Erscheinung eines äußeren Gegenstands im Geiste des Dichters geweckt, diesen und durch ihn auch diese Empfindungen darstellen, aber auch umgekehrt letztere um ihrer selbst willen und darum in ihren Beziehungen zu den äußeren Gegenständen uud diese mit ihnen zur Darstellung bringen. Und endlich kann beides auch nur in bezug auf die Reflexionen geschehen, die der Gegenstand im Dichter hervorruft, oder die sich doch an seinen Gegenstand knüpfen lassen.

Die Lyrik läßt sich demnach einteilen in die *epische Lyrik*, in die *reine Lyrik* und in die *Reflexionslyrik*.

Ihre weitere Einteilung erhält sie durch die Natur ihres Gegenstands, durch die Auffassung und die Art der durch diese bedingten Empfindungen, sowie durch den Charakter ihres Stils.

Als Grundgesetz des lyrischen Stils darf die Einheit der Stimmung gelten. Daher sucht auch die Lyrik mehr als jede andere Dichtungsart nach einem bestimmten äußeren Bande, das sie im Metrum und Strophenbau findet.

Je naiver, unmittelbarer die Empfindung sich ausspricht, um so einfacher, sangbarer werden diese Formen sein und sein müssen. Je mehr dagegen die Reflexion darin Eingang findet, um so komplizierter, kunstvoller und künstlicher werden diese Formen auch werden. Die Begeisterung, die von tiefen Gegensätzen durchwühlte Empfindung endlich lösen die

regelmäßige Wiederkehr des Strophenbaues zu freieren Formen auf. Die in der Lyrik stärker hervortretenden musikalischen Elemente deuten auf eine besondere Hinneigung zur Musik hin. Gewiß hat sie die Verbindung mit dieser auch schon früh gesucht und gefunden, da ihr Name einem musikalischen Instrumente, der Lyra, entlehnt ist.

Die epische Lyrik mußte sich besonders im griechischen Altertum ausbilden, wo uns die Ode, der Hymnus, der Dithyrambus entgegentritt.

Die Ode faßt ihren Gegenstand nur seiner idealen Bedeutung nach auf. Das Gefühl, aus dem sie hervorgeht, kann daher nur von hohen, idealen Gegenständen geweckt werden. Ihre Grundstimmung entspricht dem Erhabenen. Sie fordert Hoheit des Stils.

Die Ode wird zum Hymnus, wenn der Gegenstand zugleich ein heiliger ist, oder sie zum Preis-, zum Dankgesange sich steigert. Nach den Gottheiten, die er feierte, oder dem Gottesdienst, dem er sich weihte, erhielt der Hymnus verschiedene Namen (Päan, Dithyrambus ꝛc.). Er hatte zuweilen einen ganz epischen Charakter, so daß er auch in die epische Dichtung gehört. Er nähert sich, gleich der Ode, nicht selten der Reflexionslyrik. Beide machten wohl auch Ideen ohne Personifikation zum Gegenstande der Darstellung und wurden selbst lehrhaft.

Im Dithyrambus, dem bacchischen Festgesange, tritt die hymnische Poesie in den Formen überschäumender Begeisterung auf.

Einen ungleich sinnenkräftigeren Charakter hat die im Mittelalter entstandene, nicht sowohl auf die Darstellung eines Gegenstands, als auf die einer Begebenheit gerichtete Ballade (das Tanzlied). Sie behandelt sie stimmungsvoll mit Beziehung auf die Empfindung des Darstellenden, daher sie wohl auch diese subjektiven Momente in ihr hervorhebt. Sie nähert sich hierdurch dem Dramatischen. Beides ist von der Romanze ausgeschlossen, die, obschon vielfach mit der Ballade verwechselt, doch einen ganz objektiven

Charakter bewahrt und durchaus episch ist. Die Ballade hat, weil ihre Bedeutung nicht sowohl im Gegenstande, als in der Beziehung des Gegenstands auf die Empfindung liegt, ein ungleich weiteres Stoffgebiet als die früheren Gattungen. Selbst das Heitere, der Humor, das Volkstümliche kann in sie eingehen. Ist sie doch selbst vom Volkstümlichen ausgegangen und hat erst allmählich höhere Formen gewonnen. Die Ballade scheint nordischen Ursprungs zu sein, wogegen die Romanze auf den Süden, besonders auf Spanien, als ihr Heimatsland hinweist.

Nicht nur äußere Ereignisse und Begebenheiten, sondern auch äußere Zustände können in bezug auf die Empfindung, die sie hervorrufen, dargestellt und die in ihnen enthaltenen Verhältnisse der Stimmung dabei besonders hervorgehoben werden, was jedoch erst in Zeiten möglich war, in denen das individuell-subjektive Leben sich freier und selbstbewußter entfaltet hatte.

Endlich können aber selbst Zustände des inneren Lebens zu äußerer Darstellung gebracht werden. Das Landschafts-, das Kultur- und das Sittenbild, das Seelengemälde, das lyrische Idyll gehören hierher. Dieselben greifen daher vielfach in das Gebiet der Epik hinüber. Eine gleichzeitige Annäherung an dieses, wie an die Reflexionslyrik, zeigt die wenigstens teilweise noch hierher gehörende Elegie. Diese Bezeichnung bezog sich zwar ursprünglich, (bei den Griechen), mehr auf die dabei angewendete metrische Form des Distichons als auf den Inhalt, da diese die Elegie nicht bloß, wie es heute geschieht, zum Ausdruck einer aus der Betrachtung eines entschwundenen Glücks entspringenden gemischten Empfindung ergriffen, sondern auch zu dem der Vaterlandsliebe, der Kampfeslust oder zur Aussprache weiser Betrachtungen und Lehren (Gnomische Dichtung). Zwar will Th. Vischer schon in der Bewegungsform des Distichons „ein Abschiednehmen von der Empfindung“ erkennen, wogegen die neueren Dichter, die die Elegie mehr in dem Sinne auffassen, daß „die Empfindung darin mit verhüllter oder ausgesprochener

Wehmut auf ein früheres Glück zurück- oder auch ihrer eben noch warmen und nun schon verkühlenden Schönheit nachblickt und näher oder entfernter den denkenden Geist bereits durchscheinen läßt", sich hierbei, doch nicht ausschließlich, an das Distichon binden.

Das Hinüberziehen des lyrischen Gegenstands in den Bereich der Reflexion hat bei den orientalischen und den romanischen Völkern unter dem Einfluß einer allegorisierenden Philosophie einen Reichtum von Formen erzeugt, in denen der reflektierende Geist mit den Beziehungen seines Gegenstands und der an ihn anknüpfenden Empfindungen teils nur tändelnd, teils aber auch tiefsinnig spielt. Hierher gehören das Ghasel, das Sonett, die Kanzone, die Terzine, das Rondeau, die Glosse, das Matrigal, die Redondille 2c., bei denen neben dem Musikalischen das Gedankenelement vorherrscht und die mehr oder weniger in die Reflexionspoesie hinübergreifen.

Ganz nur zu dieser gehört das Epigramm, dem die satirische Spitze, die es erst später erhalten, keineswegs notwendig ist, sondern das ursprünglich den Sinn einer Aufschrift hatte, in der der Dichter über seinen Gegenstand und an diesen anknüpfend einen bedeutsamen Gedanken in schlagender Kürze ausspricht.

Außer den vorerwähnten Formen der epischen Lyrik, deren die Gedankenpoesie sich auch mit bemächtigte, hat sie sich noch eine Menge eigener Formen geschaffen. Mit dem Lehrgedichte tritt sie jedoch, dem Inhalt und Zwecke nach, bereits ganz aus dem Gebiete der Poesie heraus, von der sie dann nur noch die Formen entlehnt. Indes erinnert dies gerade in bedeutsamer Weise an den wahrscheinlichen Ursprung aller Poesie. Mit der Satire gibt sie dagegen, um eine freiere Bewegung zu erlangen, die gebundenen Formen der Lyrik meist auf und betritt das Gebiet der Prosa. Seitenzweige derselben sind die Parodie und die Travestie, von denen diese bei gleicher Behandlung den Gegenstand mit einem anderen, niederen, jene aber die Behandlung selbst mit einer

anderen, niederen, vertauscht. Sie sind jedoch nicht auf die Formen der Lyrik beschränkt.

Diejenige Form die den Charakter der Lyrik, eine Empfindung unmittelbar, daher auch als gegenwärtig, darzustellen, gleichviel, ob sie sich auf einen Gegenstand der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft bezieht, am reinsten zur Darstellung bringt, ist das Lied. Es kann eingeteilt werden nach der Art der Gegenstände, auf die es sich bezieht. Seine Hauptarten sind hiernach das geistliche und das weltliche Lied. Eine zweite Art der Einteilung wird durch den Charakter der dargestellten Empfindung bestimmt, die eine ganz individuell subjektive oder auch eine solche sein kann, bei der sich der Darstellende mit anderen in Übereinstimmung weiß und diese Übereinstimmung geradezu ausspricht oder auch dazu auffordert. Ein dritter entschiedener Gegensatz tritt endlich darin hervor, daß der Ausdruck der Empfindung entweder als ein ganz unmittelbarer, gewissermaßen als ihr Naturlaut erscheint oder, durch Reflexion vermittelt, dafür einen gewählten Ausdruck sucht: das Volks- und das Kunstlied. In letzteres gehen wohl auch fremde Tendenzen ein und herrschen darin vor.

Mehr als jede andere Dichtungsform dringt das Lied auf die Verbindung mit der Musik. Gleichwohl kann es von dieser noch leichter absehen als die dramatische Dichtkunst von der Darstellungskunst. Es wird im Gesang in eine ganz neue Kunst aufgehoben.

b) Die epische Poesie.

§ 77. Allgemeiner Charakter. Sagen- und Mythenbildung. Rhapsodien und Episoden. Theogonie und Heldengedicht. Das Idyll. Die Romanze. Das Märchen. Die epische Prosadichtung. Erzählung, Roman und Novelle. Satire. Parabel. Fabel.

Um einen Gegenstand in seiner reinen Objektivität erscheinen zu lassen, ist es nötig, daß der Darstellende von seiner eignen Empfindung ganz absieht. Um dies ohne Nachteil zu

können, wird der Gegenstand am besten als vergangen dargestellt werden müssen. Aus diesem Grunde wird die epische Dichtung ihr Hauptgewicht auch auf die Verhältnisse der Form und Gestalt, nicht aber auf die der Stimmung zu legen haben. In ihrer vollen Strenge wird sie sogar die den äußeren Vorgängen zugrunde liegenden inneren nur insoweit darstellen, als sie mit in die Erscheinung treten und für sie von Wichtigkeit sind. Sie nähert sich hierdurch der Plastik, der sie auch darin entspricht, daß der Mensch den hauptsächlichsten Gegenstand ihrer Darstellung bildet, obschon sie das äußere Leben in seiner ganzen Breite in diese mit einbeziehen kann. Die Taten der Helden und, sobald man sich über die Entstehung der Welt und das Schicksal bestimmte anschauliche Vorstellungen gebildet hatte, die Taten der Götter waren lange der bedeutendste epische Stoff. Er bildete sich im Munde des Volks zur Sage und Mythe aus, wobei sich bald eine doppelte Form der poetischen Tätigkeit, eine das einzelne loslösende und für sich ausbildende, und eine das einzelne zu einem einheitlichen Ganzen zusammenfassende, geltend machte. Es entstanden so einerseits die einzelnen Göttergeschichten, die Rhapsodien und Episoden, und anderseits die Theogonien und Heldengedichte, das Epos.

Die Rhapsodien gingen dem Epos sicher voraus, blieben ihm aber auch noch zur Seite. Die Hymnen des Homer sind vielleicht ein Beispiel davon. Im Mittelalter gewannen sie eine besondere Form in der Romanze. Wie deren, von Romancero, der Volkssprache, herrührender Name andeutet, hatten sie ursprünglich einen ganz volksmäßigen Charakter. Die Verknüpfung der Heldensage mit dem Mythus der Götter mußte der Ausbildung des alten Epos besonders günstig sein. Es entsprach dem epischen Geiste, selbst noch die Verknüpfung der äußeren Tatsachen, die wir das Schicksal nennen, zu äußerer persönlicher Darstellung und Anschauung zu bringen. Eine solche Darstellung konnte aber nur so lange eine lebendige Bedeutung haben, als der Mythus noch seine volle Gewalt auf das Bewußtsein der Menschen ausübte, das wirkliche

Geschehen noch durch den Mund des Volks überliefert wurde und nicht in die Helle der Geschichte und der schriftlichen Überlieferung, Feststellung und Begründung getreten war. Das Epos konnte sich daher in seiner vollen Strenge und Reinheit nur auf dem Wege der Volkspoesie entwickeln, zu höchster Blüte aber erst dann kommen, als es vom künstlerischen Bewußtsein, doch noch mit der vollen Naivetät der alten Auffassung, ergriffen wurde. Das auf künstlerischer Reflexion beruhende Kunstepos hat mit der Naivetät des Glaubens auch einen Teil seiner poetischen Kraft verloren. Die feinste, mustergültige Form des Epos schufen die Griechen. Homer ist der Meister darin. Das altdeutsche Epos zeichnet sich durch die Gewalt der Leidenschaft und die tragische Kraft des darin waltenden Schicksals aus. „Die Leidenschaft", sagt Th. Vischer, „geht hier ihren breiten und langen Weg echt heidnisch und reflexionslos, wie eine Naturgewalt, ein Strom ohne Wehre, und das Gewissen kommt als objektive Macht in persönlicher Form als die Tat eines Größeren, Stärkeren über sie." Es geht hieraus hervor, daß das subjektive Moment in der Darstellung stärker hervorgehoben ist. Auch fehlt dieser Dichtung die volle Einheit und Harmonie der Darstellung.

Doch nicht nur die das Schicksal der Völker bestimmenden Taten der Helden und Götter besang das alte Epos, auch die Abenteuer und Schicksale des einzelnen wurden schon früh zu einem Gegenstande desselben gemacht, wobei dieser überwiegend von seiten seiner Kulturbedeutung und seines sittlichen Wertes in Betracht gezogen wurde. So stand schon der „Ilias" die „Odyssee" gegenüber. Ja selbst noch die von den Schicksalen der Völker ganz abseits gelegenen, aus der Enge des Lebens, aus den Beziehungen und Verhältnissen des Menschen zur Natur sich entwickelnden Vorgänge wurden bereits im Altertum, im Idyll, ein Gegenstand epischer Dichtung. Diese Form war wohl zugleich diejenige, durch die letztere zuerst angetrieben wurde, sich von den Fesseln des Metrums zu befreien. Auch dem Gegensatze des komischen und des ernsten Epos begegnen wir schon bei den Griechen.

Sobald die Verknüpfung der Schicksale der Menschen mit dem Walten der Götter dem Volksbewußtsein nicht mehr entsprach, mußte ihre Darstellung auch mehr und mehr zur bloßen Allegorie herabsinken, wofür die Epen Virgils und Tassos die bedeutendsten Beispiele sind. Das Mittelalter suchte diesen lebendigen Zusammenhang zwar in zweierlei Form wiederherzustellen, indem es die Begebenheit in eine der christlichen Anschauung entsprechende jenseitige, übersinnliche Sphäre verlegte, was von Dante in tiefsinnigster Weise geschah, oder anderseits das Zauberwesen des Volksmärchens ergriff, das in seiner Vielgestaltigkeit durch die nach Ersatz für die verlorengegangene Götterwelt suchende Volksphantasie entstanden war, und mit den Abenteuern der Helden, wenn auch nur in eine lose, arabeskenartige Verbindung brachte, wofür Ariost als vorzüglichstes Beispiel angeführt werden mag. Der allegorische Geist der Zeit gab dieser und jener Behandlungsweise eine lebendige Bedeutung, die später freilich wieder verloren ging. Das Mythische sank zur bloßen Maschinerie herab, die Feen und Zauberer zum theatralischen Aufputz.

Das M ä r c h e n selbst ging aber schon ganz aus dem romantischen Geiste des Mittelalters hervor. Es bevorzugte die stimmungsvollen Momente, besonders das Malerische. Auch behandelte es seine mythische Welt nicht ohne einen Anflug von Ironie; der Humor fing an, sich in ihm zu regen, was alles schon in dem Gedichte Ariostos zu finden ist. Ein Kind des Volks, suchte das Märchen auch sein Gewand in der Prosa der Volkssprache.

Im „Cid" und in der „Lusiade" hatte die ritterlich-höfische Dichtung noch einmal ein wirklich nationales Epos zu schaffen gesucht, im übrigen aber allmählich einen mehr kunstmäßigen Charakter angenommen. Der epische Stoff, den jene Dichtung ergriff, hatte als solcher bald keine besondere Bedeutung mehr im Bewußtsein des Volks, er sollte sie erst durch den Geist, mit dem er belebt wurde, durch die Form, die dieser ihm gab, wieder erhalten. Das subjektive Moment fing an bedeutsamer darin aufzutreten und die Strenge der epischen Form zu

durchbrechen. Der Übergang zur Prosa lag um so näher, als der Volksgeist gegen die Lüge in Dichtung und Leben teils satirisch zu reagieren begann, was indes auch noch eine poetische Blüte im Tierepos trieb, dem jedoch eine satirische Beziehung auf das Leben der Menschen und Zeit zugrunde lag, teils zu einer realistischen, platten Darstellung des unmittelbaren Lebens des Tags drängte.

Die epische Prosadichtung ward auch schon im Altertume gepflegt. Es läßt sich für sie ein eigentümliches Stoffgebiet nur negativ abgrenzen. Das Gebiet des religiösen Mythus und der mit ihm zusammenhängenden Heldensage ist ihr am meisten versagt. Hier fordert die Bedeutung des Stoffs auch eine bedeutende Form. Dagegen werden die Stoffe der übrigen epischen Gebiete, je nach der Auffassung des Dichters, ebensowohl eine metrische Behandlung, als eine solche in Prosa zulassen. Wo die dichterische Phantasie zur plastischen Darstellung neigt, wird sie vorziehen, die metrische Form zu ergreifen, und ihren Gegenstand demgemäß auffassen. Wo sie dagegen eine mehr subjektive, stimmungsvolle, malerische Darstellung bevorzugt, wird sie mit Vorteil die Prosa ergreifen. Dies gilt insbesondere von der humoristischen und satirischen Behandlung des Gegenstands. Indessen schließt die metrische Form keineswegs diese Darstellungs- und Behandlungsweise von sich aus.

Als einfachste Form der Prosadichtung darf wohl die Erzählung gelten. Doch gibt es auch metrisch behandelte Erzählungen, wie es Romane und Novellen in Versen gibt. Die Erzählung fordert eine größere Objektivität der Darstellung als jede andere Form der epischen Prosadichtung. Sie ist auf die Stoffe des wirklichen Lebens beschränkt und fordert nichts als eine künstlerisch geordnete Darstellung einer diesem angehörenden äußeren Begebenheit. Seitenzweige sind der Schwank, die Anekdote.

Der Roman stellt dagegen einen einzelnen Charakter in den Mittelpunkt seiner Darstellung, sowie dessen Verhältnisse zu anderen Charakteren. Obschon er sich nicht über

das wirkliche Leben erhebt, sucht er doch gerade das Außergewöhnliche in den Schicksalen und in dem Entwickelungsgange der dargestellten Charaktere, insbesondere des Hauptcharakters und Helden, auf. Der Dichter kann hierbei das Hauptgewicht entweder auf die äußeren Begebenheiten und die daraus entspringenden Zustände und Situationen oder auf die inneren Vorgänge, auf die innere Entwickelung der Charaktere legen. Der Roman ist fast noch mehr als jede andere Dichtungsform von der historischen Kulturentwickelung, insbesondere von dem Kulturzustande der eigenen Zeit abhängig, da er seinen Stoff vorzugsweise diesem zu entnehmen, oder doch mit Bezug auf ihn aufzufassen hat. Die verschiedenen Formen des Romans sind daher fast alle unter diesem Einfluß entstanden, so der Ritterroman, der Schelmenroman, der Schäferroman, der satirische und humoristische Roman, der Reiseroman, der sentimentale Familienroman, der psychologische, philosophische und Künstlerroman, der historische und soziale, der kriminalistische und pathologische Roman; die Dorfgeschichte; der Sensationsroman und der neueste naturalistische und experimentale Roman.

Je subjektiver der Roman wurde, desto mehr mußte er das Gewicht auf die stimmungsvollen Verhältnisse legen und die in ihm liegenden dramatischen Elemente zu entwickeln suchen. Je naturalistischer er wurde, desto mehr mußte er das Gewicht auf die Darstellungen der äußeren Lebensbedingungen und die den psychischen Erscheinungen zugrunde liegenden physiologischen Vorgänge legen. Keine Form läuft so viel Gefahr als diese, ins Formlose zu geraten und unkünstlerische Tendenzen in sich aufzunehmen. Eben deshalb hat aber auch keine andere eine so große Rückwirkung auf die übrige Kulturentwickelung ausgeübt.

Die Novelle verhält sich gewissermaßen zum Roman, wie die Rhapsodie zum Epos. Sie unterscheidet sich dadurch vom Roman, daß sie sich auf die Darstellung einer einzelnen Begebenheit beschränkt, dabei aber ein noch größeres Gewicht als dieser auf das Außerordentliche und Wunderbare ihrer

inneren Verknüpfung und der Lösung des durch sie herbeigeführten Konflikts legt. Man unterscheidet die Situations- von der Charakternovelle. Der kleinere Umfang der Novelle schränkt sie auf die Beobachtung einer strengeren künstlerischen Form ein.

Als Seitenzweige der epischen Dichtung mögen hier, außer der Satire, noch die Parabel und Fabel genannt werden, die mit den Mitteln und der Darstellungsweise der epischen Dichtung vorzugsweise lehrhafte Zwecke verfolgen.

c) Die dramatische Poesie.

§ 78. Allgemeiner Charakter. Die dramatische Handlung. Der dramatische Konflikt. Die Charaktere. Exposition. Entwickelung und Katastrophe. Die drei Einheiten. Die Tragödie und die Komödie, das Schauspiel und das weinerliche Lustspiel. Das Klassische und das Romantische im Drama. Die verschiedenen Arten des Dramas.

Die dramatische Dichtung hat wie die epische das äußere Geschehen zum Gegenstande, doch nur insofern es sich auf Verhältnisse des geistigen Lebens des Menschen bezieht und unmittelbar aus diesen hervorgeht. Sie hat daher unmittelbar nur den Menschen zum Gegenstand und muß diesen in voller Gegenwart und zwar vorzugsweise durch dessen Willensäußerungen, d. i. durch Handlung darstellen.

Die dramatische Form geht zwar aus lyrischen und epischen Elementen hervor, doch nur insofern diese aufeinander bezogen sind, was nicht ausschließt, daß ein Drama von einem überwiegend lyrischen oder einem überwiegend epischen Charakter sein kann. Es nimmt wohl auch rein lyrische und rein epische Momente in sich auf, was aber immer auf Kosten des dramatischen Charakters geschieht, falls sie nicht zu Motiven der Handlung werden, da sie sonst, statt den Fortschritt der letzteren zu fördern, diesen nur hemmen. Die dialogische Form und die zeitliche Unmittelbarkeit der Darstellung machen also allein das Dramatische noch keineswegs aus. Vielmehr liegt dieses

wesentlich darin, daß jedes Moment der Darstellung sich entweder als ein Moment der Willensäußerung oder als ein eine Willensäußerung bedingendes Moment darstellt. Dem Epischen genügt schon die äußere Motivierung, das Dramatische aber fordert, daß sie zugleich eine innere ist. Wie sehr das Dramatische auch das Epische voraussetzt und wie häufig es diesem den Stoff entlehnt, so erhellt doch hieraus, wie sehr es dessen Stoffe erst noch umzubilden hat, damit sie dramatisch werden.

Jede Handlung setzt eine Lage voraus, die zu einer bestimmten Willensäußerung drängt. Letztere besteht in ihrer einfachsten Form aus dem Entschluß zu dieser und aus der Ausführung des Entschlusses, gleichviel ob sich darin ein Tun oder Unterlassen zeigt, ob der beabsichtigte Zweck erreicht wird oder nicht. Eine solche Einzelhandlung genügt aber zur dramatischen Handlung noch nicht. Diese fordert vielmehr eine Entwickelung, weshalb auch die bloße Aneinanderreihung einzelner Handlungen dazu nicht genügt. Vielmehr muß jede den Keim zu einem neuen Momente der Handlung in sich tragen und dessen Entwickelung mit Notwendigkeit fordern. Die dramatische Handlung bedarf hierzu eines Gegensatzes, eines Widerstreits von Zwecken und Handlungen, eines Konflikts, sowie dessen enliche Lösung, die so wie er selbst entweder komisch oder tragisch sein muß.

Als die nächsten Träger der Handlung erscheinen die Charaktere; aus ihnen geht sie vor allem anderen hervor. Es ist ebenso nötig, daß die einzelnen Handlungen eines Charakters dessen Einheit, wie der Einheit der Totalhandlung entsprechen. Daß aber diese, und nicht die Charaktere, das erste im Drama sind, geht schon daraus hervor, daß sie nicht nur auf ihnen, sondern auf noch etwas außer ihnen Liegendem beruht. Der Freiheit des Willens steht die Notwendigkeit des Kausalzusammenhangs gegenüber, die sich teils in der Form des Zufalls, teils in der der Gesetzmäßigkeit vollzieht, und worin sich, sowohl hier wie dort, „eine höhere Ordnung der Dinge, eine höhere Zweckmäßigkeit als die des

einzelnen befangenen, kurzsichtigen und beschränkten menschlichen Handelns oder doch die dichterische Anschauung einer solchen Ordnung und Zweckmäßigkeit offenbaren mag". Dies geschieht hauptsächlich in der äußeren Verknüpfung der Handlung.

Die wichtigsten Teile im Bau eines Dramas sind: die Exposition, die Entwickelung des Konflikts und die Katastrophe oder Lösung des letzteren. Bei einer reicher gegliederten Handlung wird man, um Ruhepunkte zu gewinnen, sie in Abschnitte oder Akte teilen. Die Dreiteilung scheint die natürlichste. Die Fünfteilung verdient aber darum den Vorzug, weil der mittlere Teil einen größeren Umfang verlangt als die beiden anderen, auch meist eine größere Zeitdauer umfaßt. Das Gesetz von den drei Einheiten: der Zeit, des Orts und der Handlung ist, durch seine enge Begrenzung, der dramatischen Komposition nicht selten nachteilig geworden. Die Einheit der Zeit verlangt vernünftigerweise nichts, als daß der dramatische Dichter bei Darstellung der Begebenheiten nicht wieder zurückgreifen darf. Die Einheit des Orts ist nur durch den jetzt beliebten Zwischenvorhang und auch hier nur innerhalb des einzelnen Aktes zu einer Art Notwendigkeit geworden, wenn eine übersichtliche und proportionale Gliederung der Komposition nicht ganz aufgegeben werden soll. Die Einheit der Handlung wird man mehr in der inneren Verknüpfung und in deren Interesse als in den äußeren Begebenheiten zu suchen haben.

Diese dem Begriffe des Dramatischen entsprechenden weiteren Grenzen schließen nicht aus, daß die von den Franzosen aufgestellten engeren Forderungen im einzelnen Falle ihre besonderen Vorteile mit sich bringen. Doch sind sie unstreitig zu sehr auf das Äußere der Form gerichtet, als daß sie bei ausschließlicher Anwendung die dramatische Dichtung nicht um viele ihrer schönsten Wirkungen bringen müßten, schon weil sie ihr Stoffgebiet zu sehr einschränken und die darzustellende Handlung zu sehr einengen würden. Obschon die Franzosen hierin den Griechen zu folgen glaubten, zeigt deren

Drama doch weder jene Beschränkung, noch diese Verengung, weil sie die Handlung immer auf drei Stücke verteilten und diese in Trilogien darstellten, von denen jedes zu einer anderen, späteren Zeit und an einem anderen Ort spielen konnte.

Was nun die Gliederung der einzelnen Teile betrifft, so werden, wie bei jedem Kunstwerke, auch hier Proportionalität und deshalb Übersichtlichkeit gefordert sein, zugleich aber noch ununterbrochener Fortschritt der Handlung. Die Ruhepunkte, die sie gewährt, sind immer nur für den Zuschauer da und müssen mit einem Abschnitt der Handlung zusammenfallen, der einen Teil derselben zum Abschlusse bringt, zugleich aber auch die Spannung auf deren Weiterentwickelung bedingt.

Der dramatische Dichter ist mehr als jeder andere auf die Schriftsprache angewiesen, da er sein Werk nicht allein selbstredend darstellen kann, sondern die Darstellung ganz oder doch zum Teil anderen überlassen muß. Da die dramatische Sprache vor allem das Charakteristische hervorzuheben und einen mannigfaltigen Wechsel der Stimmung, Empfindungen, Leidenschaften, Entschlüsse 2c. einheitlich zum Ausdruck zu bringen hat, so werden die komplizierteren metrischen Formen und der Strophenbau von ihr auszuschließen sein. Die Griechen haben zwar auch noch von ihnen, besonders in den Chören, Gebrauch gemacht, allein es beweist dies nur, daß ihr Drama Momente in sich aufnahm, die, wie hochpoetisch immer, nicht spezifisch dramatisch waren. Auch vertraten die Chöre bei ihnen die Zwischenakte des späteren Dramas. Für die deutsche Sprache scheint kein Vers so günstig für den dramatischen Ausdruck zu sein als der fünffüßige Jambus. Er erhebt die Sprache durch die ihm eigene rhythmische Bewegung über die des gewöhnlichen Lebens, ohne doch durch dessen Gleichmaß den individuell charakteristischen Ausdruck, der seine Monotonie zu beleben hat, irgendwie zu beschränken. Daß aber auch die Prosa eines edlen, ja erhabenen dramatischen Ausdrucks fähig ist, bedarf keines Nachweises. Schon der Stoff wird zum Teil darüber entscheiden, ob die dramatische Behandlung sich der gebundenen Rede oder der Prosa bedienen soll; dies gilt

aber noch mehr von der dichterischen Anschauungs- und Auffassungsweise. Die idealistische wird sich mehr für die gebundene Rede, die realistische für die Prosa entscheiden. Weil das ernste Drama idealistischer ist als das heitere, und weil die Ferne idealisiert, so wird das erstere seine Stoffe vorzugsweise vergangenen Zeiten, das heitere lieber der Gegenwart entnehmen. Das der unmittelbaren Wirklichkeit entnommene und es spiegelnde Drama wird sich folgerichtig auch für deren Sprache entscheiden, obschon nicht nur Griechen und Römer, sondern auch Italiener, Spanier, Franzosen lange darüber anders gedacht haben. Wird aber eine entferntere Zeit zum Gegenstand der Darstellung gemacht, so wird man meist mit Vorteil die idealistische Form der Sprache anwenden, besonders wenn die Auffassung und übrige Behandlung idealistisch sind.

Der Gegensatz der ernsten und heiteren Weltanschauung ist für die Formen des Dramas entscheidend. Er steigert sich hier zu dem Gegensatze des Komischen und des Tragischen, der auf keinem anderen Gebiete so voll und bedeutend in die Erscheinung treten kann. Ihm entsprechen die beiden Hauptformen des ganzen Gebiets: die Tragödie und die Komödie. Das Schauspiel und das weinerliche Lustspiel sind nur schwächere Formen von beiden. Viele haben dem Schauspiel zwar vor dem Trauerspiel den Vorzug gegeben. Ich will auch nicht entscheiden, welches von beiden höher zu stellen sei, wohl aber sagen, daß die Tragödie die stärkere Form des Tragischen ist. Auch der Gegensatz des Klassischen und Romantischen ist hier zu besonders bedeutsamem Ausdruck gekommen. Das aus dem gottesdienstlichen Chorgesange hervorgegangene griechische Drama mit seinen Masken, seinem Kothurn und Sokkus, seinen geregelten Formen und szenischen Einrichtungen steht in dem entschiedensten Gegensatze zu den freieren Formen des mittelalterlichen und des aus diesem hervorgegangenen romantischen Dramas. Das mittelalterliche ging gleichfalls aus gottesdienstlichen Wechselgesängen hervor und gewann in den Mysterienspielen fast noch engere und geregeltere Formen als das antike, die aber gleich anfangs trotz aller

Steifheit einen malerischeren, den Bildern der altdeutschen Schule ähnlichen Charakter annahmen und zu dem plastischen Charakter des griechischen Dramas in einem entschiedenen Gegensatz standen.

Das romantische Drama, das sich von dieser Grundlage aus entwickelte, machte sich aber zunächst von ihren beengenden Formen und der Steifheit derselben frei. Der neue Geist, der sich darin offenbarte, dem doppelten Gegensatze der romanischen und der germanischen Völker, und des Katholizismus und Protestantismus entsprechend, entfaltete sich im spanischen und altenglischen Theater zu höchster Blüte. Dieser Gegensatz, der in der Tragödie ungleich schärfer als im Lustspiel hervortrat, wurde gemildert durch den Einfluß, den das wiedererweckte Studium der Alten gerade damals auch auf das Drama, und zwar zuerst in Italien gewann, wo hierdurch eine ganz neue theatralische Form: die Oper entstand. Auch die Maskenkomödie, obschon aus volkstümlicheren Elementen, dem Stegreifspiele, hervorgegangen, dankt ihr Entstehen mit diesem Einflusse. Das von hier ausgehende akademische Drama fand seine höchste Ausbildung in Frankreich, übte aber auf alle übrigen Länder Europas seine Einwirkung aus. In Deutschland, wo das theatralische Leben, nach einem kurzen und niedrigen Anlaufe, im Fastnachtsspiele und dem Reimdrama des Hans Sachs, lange zu keiner selbständigen Entwickelung gekommen war, entstand unter diesem Einflusse die Schulkomödie, sowie später unter den mannigfaltigsten Einwirkungen die Monstrosität der Haupt- und Staatsaktionen. Selbst als in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts sich plötzlich eine ungeahnte Blüte deutscher Dichtung entfaltete, machten sich im Drama wieder die mannigfachsten Einflüsse geltend und riefen sogar in den Werken des ursprünglichsten und größten Dichters der ganzen neueren Zeit einen Reichtum der verschiedensten gegensätzlichen Formen, einen „Götz“ und einen „Clavigo“, einen „Faust“ und eine „Iphigenia“, einen „Egmont“ und die „Natürliche Tochter“, die Alexandrinerlustspiele und die

Hans-Sachsischen Nachbildungen rc. hervor, der übrigen Erscheinungen der Zeit, der Räuberdramen und Zauberpossen, der Platenschen und Tieckschen Lustspiele, der genialen Skurrilitäten Grabbes, der antikisierenden Römerdramen und der nach spanischen Mustern gebildeten Trochäendramen rc. ganz zu geschweigen. Vielgestaltigkeit ist überhaupt der Charakter des aus dem germanischen Geiste hervorgegangenen romantischen Dramas. Das Leben in dem Reichtum, in der Fülle seiner Beziehungen darzustellen, ist das Prinzip seiner malerisch gestimmten Phantasie.

Wie sehr aber hiernach die Formen des Dramas von dem Charakter der Nation, der Zeit, der dichterischen Individualität und der Wechselwirkung der Künste abhängig sind und durch sie bestimmt werden, so sind doch schon hierbei noch andere Momente mitwirkend, so gibt es doch eine Menge Formen des Dramas, die in ihrer Besonderheit noch durch andere Ursachen bestimmt werden. Ich kann hier aber nur einige hervorheben und muß im übrigen auf meinen Katechismus der Dramaturgie verweisen, wo ich diesen Gegenstand eingehender behandeln konnte. Zunächst sind aus der Verbindung des Heitern und Ernsten im Altertume das Satyrspiel und die Hilarotragödie, bei den Neueren das romantische Schauspiel der Shakespeareschen Zeit mit seinen Nachbildungen bei anderen Völkern, die Tragikomödie, für die es bei den Italienern frühe Beispiele gibt, das schon erwähnte weinerliche und empfindsame Lustspiel, das heutige Drama der Franzosen hervorgegangen. Die Komödie wird, wenn sie nur das äußere Leben in Betracht zieht und in eine tiefere Sphäre herabsinkt, zur P o s s e. In der B u r l e s k e hebt der Dichter durch scherzhafte Übertreibung, in der P a r o d i e durch Ironie die Bedeutung seiner Gestalten wieder teilweise auf. Herrscht die Phantasie in einseitiger Weise vor, so entsteht das p h a n t a s t i s c h e D r a m a, das d r a m a t i s c h e M ä r c h e n. In der A r i s t o p h a n i s c h e n K o m ö d i e machten sich zugleich noch Ironie und sinnlicher Übermut geltend. Das Vorherrschen der Gemütsseite hat das r e l i g i ö s e, das e t h i s c h e und das

moralisierende Drama ins Leben gerufen. Auch das Rührstück gehört mit hierher. Dem Vorherrschen des Verstandes verdankt das allegorische, satirische und lehrhafte Drama sein Dasein. Der einseitigen Hervorhebung der Charaktere, ihrer Lage, der inneren oder der äußeren Verknüpfung der Handlung entspricht das Charakter-, Situations- und Intrigenstück, sowie das Schicksalsdrama. Dem Stoffe nach läßt sich das kirchliche, das mythologische und das historische Drama, das Ritterstück, das bürgerliche und das ländliche Drama, das Schäferspiel und das Volksstück, das Familiendrama, das Salon- und das Sittenstück, das Demimonde-Drama ꝛc. unterscheiden. Wird das größere Gewicht auf den Dialog gelegt, so entsteht das Konversationsstück, wenn auf die Szenerie und Komparserie: das Ausstattungs- und Spektakelstück. Aus der Verbindung mit der Musik gingen das altgriechische Drama, gingen die Saturen, die Oper, das Singballett, das Singspiel, das Vaudeville, das Melodrama und die Gesangsposse hervor.

5. Der Gesang.

§ 79. Verhältnis zur Instrumentalmusik, zur Plastik und Dichtung.

Gewöhnlich wird der Gesang nur als eine Abteilung der Musik und nicht als besondere Kunst behandelt. Die Berechtigung dazu ist nicht zu bestreiten. Nicht nur haben Gesang und Instrumentalmusik die allgemeineren, sondern auch verschiedene Einzelformen miteinander gemein. Wir finden sie vielfach zu gemeinsamen Zwecken vereinigt. Es sind, falls wir die Komposition allein ins Auge fassen, zum Teil dieselben Künstler, die sie ausüben, und endlich ist ihre geschichtliche Entwickelung aufs engste verknüpft. Der Gesang nimmt also in der Tat in mancher Beziehung eine andere Stellung zur Instrumentalmusik ein, als die Plastik zur Architektur. Wenn diese einander vielfach verbunden sind und die Plastik diese

Verbindung nie völlig aufgeben kann, so ist dies dem Gesange in bezug auf die Instrumentalmusik, obschon deren Verbindung stets eine viel innigere ist, immerhin möglich. Und wenn im Gesang sich noch überdies eine Verbindung der Musik mit der Dichtung zeigt, so liegt auf seiten der Plastik nichts Ähnliches vor, man müßte denn die Bemalung plastischer Werke dafür ansprechen wollen.

Allein diese Verschiedenheit entspricht doch nur der Verschiedenheit, die im allgemeinen zwischen den bildenden und den tönenden Künsten besteht, von denen diese keineswegs die Selbständigkeit der ersteren haben. In der Zeit verlaufend und in dem Momente, da sie entstehen, auch wieder verklingend, sind die Tonwerke, mögen sie nun poetische oder musikalische sein, zu ihrer vollen sinnlichen Veranschaulichung auf eine Reproduktion verwiesen, der ein besonderes subjektives Moment wesentlich ist, das, weil es in die Schrift- oder Notensprache nicht eingehen kann, eine neue künstlerische Betätigung fordert. Auch die Verbindung der Musik mit der Sprache im Gesange kann erst bei der Ausführung zu sinnlicher Verwirklichung kommen. Bis dahin liegen sie getrennt auseinander, in welcher Form die Musik des Gesanges von der Instrumentalmusik sich kaum noch zu unterscheiden scheint. Man würde sie auch als zwei verschiedene Künste sicher nicht ansprechen dürfen, wenn jene Verbindung wirklich eine so äußerliche wäre, als sich hiernach erwarten läßt. Allein schon der Gegensatz, in dem die zum Gesange hinzutretende Instrumentalmusik meist zu ihm steht, weist darauf hin, daß sie doch eine tiefere und innerlichere ist, und letztere, wennschon mit ähnlichen Mitteln, doch etwas wesentlich anderes zum Ausdruck bringen kann, vielleicht auch bringen soll.

Wenn die Verbindung der Tonverhältnisse mit der Sprache einen Unterschied in den Klangverhältnissen überhaupt nicht bedingen könnte, so würden Poesie und Gesang ebenfalls nicht als verschiedene Künste zu betrachten sein. Denn Tonverhältnisse sind ihnen beiden gemein und die Verbindung mit den Worten der Sprache gleichfalls. Allein es ist gerade

die verschiedene Bedeutung, die für jede von ihnen das Tonmaterial hat, sowie die Verschiedenheit ihrer Verbindung mit der Sprache, worauf ihre eigene beruht. Gleichwie die Architektur aus den einfachsten Verhältnissen des Raums, kann auch die Instrumentalmusik, und zwar nur sie allein von den drei tönenden Künsten, ihre Formen frei aus den einfachsten Verhältnissen der zeitlichen Nachfolge und des zeitlichen Zusammenseins entwickeln. Und wie die beiden anderen bildenden Künste bei ihren Gestaltungen an die Formen der Naturgegenstände gebunden sind, die sie nachahmen, so ist dies auch mit der Poesie und dem Gesange in bezug auf die von den Naturgegenständen, die auch sie nachzuahmen beabsichtigen, abgeleiteten Begriffe der Fall. Allein die Nachahmung ist hier keine unmittelbare, wie es die der Plastik und Malerei ist, daher Poesie und Gesang sich bei ihren Darstellungen nicht so wie diese auf nur *einen* zeitlichen Moment beschränkt finden. Was die Poesie betrifft, so wurde in ihr, wie wir gesehen, der Ton als bloßer Träger des Begriffs zum Laute. Er konnte zwar noch selbständig zu diesem hinzutreten, mußte dabei aber ganz in ihn eingehen. Die Tonverhältnisse wurden hierdurch zu bloßen Laut- und Betonungsverhältnissen und waren zu klein, um nach ihrem Zeitwert und ihrer Lage oder Höhe gemessen und danach bestimmt und notiert werden zu können. Es blieb dies vielmehr der Empfindung des Darstellers überlassen. Auch dienten die Betonungsverhätnisse nur zum Teil dem Wohllaute und dem Ausdrucke der Empfindung; zum anderen Teil aber dem Wort- und dem Satzsinn.

Wie anders nun beim Gesange! Hier, wo trotz der Verbindung mit dem Wortlaute die volle Ausbildung des Tones gefordert wird, wo umgekehrt jener in diesen ganz einzugehen, sich ganz in dessen unbestimmte Grenzen zu verlieren hat! Hier, wo die Töne ihrem Zeitwerte, ihrer Lage oder Höhe nach umgekehrt gerade meß- und notierbar sein müssen und daher niemals vollkommen mit denen der Sprache zusammenzufallen vermögen. So sehr man dies in der Musik auch

vielfach erstrebt hat, war es doch niemals ganz zu erreichen. Wohl aber konnte man sich an die Versabschnitte, an die Zäsuren, an den Strophenbau binden. Verhältnisse, die ganz unabhängig von den Lautverhältnissen der Sprache erscheinen, so daß diese sich ihnen unterordnen, d. i. in sie einfügen müssen, fanden wir aber schon in der Dichtung. Hierin allein kann also der wesentliche Unterschied von Gesang und Dichtung nicht liegen. Versmaß und Strophenbau sind in dieser ebenso unabhängig von den Lautverhältnissen der Sprache und von dem Sinn der Gedanken, als die Melodie im Gesange, ja fast noch unabhängiger als sie. Denn obgleich in beide die verschiedensten Wortverbindungen eingehen können, so muß die Melodie, weil ihre Formen immer tonisch und harmonisch bestimmt werden sollen, der Dichtung, und wäre es auch nur ihrem allgemeinen Empfindungsgehalte nach, noch ungleich bestimmter entsprechen als Versmaß und Strophenbau, wie denn die Zahl der Metren und Strophenformen eine beschränkte, die der Melodie aber eine unendliche ist.

Der wesentliche Unterschied zwischen den Tonverhältnissen der Gesangsformen und denen der Dichtung scheint vielmehr der zu sein, daß jene auch noch unabhängig und losgelöst von der Sprache eine sinnliche Erscheinungsform von selbständiger Bedeutung haben können und daher auf andere Instrumente übertragbar sind, was aufs engste mit der Meßbarkeit derselben zusammenhängt. Ganz freilich sind auch die Tonverhältnisse der Musik nicht bestimmbar und dürfen es nicht einmal sein, weil dem Darstellenden das hier immer aufs neue geforderte subjektive Darstellungsmoment sonst verloren gehen würde. Man weiß, daß der Empfindungsausdruck nur annähernd zu bezeichnen ist. Beim Gesange tritt aber hinzu, daß der in den Ton eingehende Wortlaut, der ebenfalls nicht notierbar ist, dem Tone seine besonderen Empfindungsakzente, seine besondere Klangfarbe noch hinzuführt.

Es ist die Ansicht einzelner Zeiten gewesen, daß der Gesang die musikalischen Verhältnisse der Sprache nur zu verstärken, nur zu bedeutsamerem Ausdruck zu bringen habe,

Er würde in diesem Falle ganz an die metrischen, rhythmischen, strophischen Verhältnisse, ja an die Akzente der Dichtung gebunden bleiben müssen, was aber, wie wir gesehen, nur annähernd möglich ist. Gleichwohl ist es wahrscheinlich, daß der Gesang sich von einer solchen Gebundenheit aus entwickelte, wie er ja auch zu verschiedenen Zeiten immer wieder danach zurückgriff. Je mehr er es tat, um so mehr mußte sich auch sein Gegensatz zur reinen Instrumentalmusik offenbaren, wie er sich anderseits der letzteren in dem Maße wieder nähern mußte, als er sich selbst zu freieren, selbständigeren Formen erhob.

Daß aber der Gesang seiner ganzen Natur nach nicht an die Tonverhältnisse der Sprache gebunden bleiben konnte, um seine eigensten und höchsten Formen zu gewinnen, erhellt schon daraus, daß auch der dichterische Gedanke und die dichterischen Wortverbindungen sich in die musikalischen Verhältnisse des Verses und Strophenbaues einfügen können, ohne darum an poetischer Bedeutung verlieren zu müssen. Deshalb braucht jedoch der Gesang sich weder von den musikalischen Verhältnissen der Dichtung, noch von ihrem Sinn und ihrer Bedeutung und ihrem Empfindungsgehalte ganz loszureißen, was er nicht einmal darf.

Denn wenn die Musik auch niemals allein die äußeren Beziehungen einer bestimmten Empfindung und ihres Verlaufs, sowie überhaupt das zum Ausdruck bringen kann, was sich nur durch Begriffe ausdrücken läßt, so vermag sie von dieser Empfindung selbst doch vieles zum Ausdruck zu bringen, was in Begriffe gar nicht oder doch nicht in solcher Weise eingehen kann. Das ist aber nur möglich, wenn sie sich an den Sinn der Worte und an die Formen des Wortsinns irgendwie bindet, wie ihre Verbindung mit den Worten auch nur dann einen Sinn hat und diese auch nur dann von der Empfindung, die die Musik zum Ausdrucke bringt, etwas Näheres aussagen können; woraus sich ergibt, daß ein Unterschied, und welcher, zwischen Gesang und Instrumentalmusik besteht und zum Gesange sich nicht alle, sondern nur solche

Gedanken eignen, die einen bestimmten Empfindungsgehalt in sich einschließen. Ebensowenig wie eine wissenschaftliche Abhandlung würde ein Lehr- oder Sinngedicht ein passender Gegenstand für sie sein, selbst eine epische Dichtung nur dann, wenn sie ihren Gegenstand unter einem lyrischen Gesichtspunkte darstellt, wie dies z. B. von der Ballade geschieht. Die lyrische Dichtung, besonders das Lied, wird sich dagegen vorzugsweise zu musikalischer Behandlung eignen, die dramatische um so mehr, je mehr darin lyrische und stimmungsvolle Momente überwiegen.

Die Verschiedenheit des musikalischen Gehalts eines Gedankens oder einer dichterischen Form wird auch eine verschiedene musikalische Auffassung und Behandlung derselben bedingen. Sie wird, wo die Empfindung, die Stimmung vorherrscht, sich zu einem freieren, volleren musikalischen Ausdruck, zu einer selbständigeren Form angeregt, daher zur Melodiebildung getrieben finden, wo jedoch der Sinn und die Bedeutung der Worte vorherrschen, sich ihren Formen mehr anschmiegen und unterordnen, wie dies im Rezitative der Fall ist.

Der Gesang ist aber nicht die einzige Verbindung, die die Poesie mit der Musik eingeht. Sie kann auch in der Instrumentalmusik eine Verstärkung ihrer eignen stimmungsvollen Verhältnisse, seien es nun innere oder äußere, oder ein Mittel suchen und finden, solche Empfindungen und Stimmungen darzustellen, die durch das Wort und daher auch durch den Gesang einen Ausdruck nicht zu gewinnen vermögen, was z. B. im Melodrama geschieht. Auch konnte die instrumentale Begleitung noch dazu benutzt werden, die metrischen und strophischen Verhältnisse der Dichtung stärker hervorzuheben, was möglicherweise im Altertum, sowie im Mittelalter bei dem Vortrage epischer Dichtungen der Fall war.

Dies wirft noch ein weiteres aufklärendes Licht auf die Verbindung der Instrumentalmusik mit dem Gesange und auf die Verschiedenheit beider.

§ 80. Geschichtliche Entwickelung des Gesangs.

Obschon die Tonkunst dem menschlichen Geiste ausschließlicher als alle anderen Künste entsprang und in der Natur zwar mannigfache Anregungen, aber nur spärliche Vorbilder fand, so war sie doch von der Kulturentwickelung abhängiger als sie, da sie ihr Material, den Ton, nicht nur erst zu bilden, sondern auch zu entdecken hatte. Erst an der Hand der Erfahrung lernte sie ihn der Körperwelt allmählich abgewinnen, erst ganz allmählich offenbarten sich ihr die Gesetze, auf denen das Wohlgefallen oder Mißfallen beruht, das die Tonfolgen und Tonverbindungen im Bewußtsein des Menschen hervorrufen; erst ganz allmählich wurden endlich die Instrumente erfunden, wurde die Technik ihrer Anwendung ausgebildet, um Wirkungen, die wir musikalische nennen, hervorbringen und ihr Gebiet erweitern zu können. Ein Instrument dieser Art, und zwar weitaus das wichtigste, war freilich dem Menschen schon von der Natur in seinem eignen Organismus gegeben: die Stimme. Allein auch sie mußte erst erkannt und zu benützen, ihr Ton erst zu bilden und zu verwenden gelernt werden. Ja es ist immerhin noch die Frage, ob der Mensch seine Stimme früher zum Gesange oder als bloßes Instrument benützte, ob die Anfänge des ersteren denen der Instrumentalmusik vorausgingen oder nachfolgten. Soweit wir die Entwickelung der Musik auch zurückverfolgen, immer finden wir bereits beide in Anwendung. Dagegen ist, wie es scheint, alle Musik anfänglich homophon oder gleichstimmig gewesen, d. h. sie hat gleichzeitig, wenn auch von verschiedenen Stimmen, immer nur einen Ton anschlagen lassen. Selbst noch die Griechen ließen die Stimmen höchstens in der Oktave miteinander gehen, was gewissermaßen nur eine Verdoppelung des Tones war, da die Oktave schon im Grundton als erster und deutlichster Oberton mit enthalten ist. Dem plastischen Charakter ihrer ganzen Kunst entsprechend war für sie die plastische Schönheit des Tons und der Tonbewegung ausschießlicher Zweck der Musik, deren selbständigste Form bei ihnen kaum über die einstimmige Melodie hinausgegangen sein dürfte. Es ist aber

deshalb keineswegs anzunehmen, daß sie ihre Hexameter und Trimeter in Form einer durchgehenden Melodie sangen. Der Sprechgesang sah wohl von dieser noch ab und begnügte sich vielleicht damit, den Grundton der Rede, sowie die Hebungen und Senkungen desselben festzustellen und die Intervalle der letzteren entsprechend zu vergrößern. Selbst noch in den Chören wird die Melodie dem Metrum und Rhythmus des Verses untergeordnet gewesen sein und nur in den Zwischenspielen eine freiere Bewegung gewonnen haben. Indessen kannten die Griechen doch schon den Takt, für den ihnen das Metrum der Dichtung günstig entgegenkam. Auch ist, bei dem Werte, den sie ganz allgemein auf die Musik legten, wohl anzunehmen, daß sie durch mannigfaltigere und feinere Unterschiede in den Übergängen der Tongeschlechter einen Ersatz für das fanden, was die neuere Musik durch Harmonie und Modulation zu erreichen weiß. Ihr Tonsystem, das eine Menge Tonarten umfaßte, ging bei seinen Einteilungen von dem Tetrachorde der viersaitigen Lyra aus, der sich zu einer Tonreihe von fünf Tetrachorden erweitern ließ. Die Melodie bewegte sich anfänglich nur in den vier Tönen des Tetrachords, dehnte sich aber später auf den Umfang einer Oktave aus. „Das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe beruht (wie Helmholtz sagt) nicht auf unveränderlichen Naturgesetzen, sondern es ist die Konsequenz ästhetischer Prinzipien, die mit fortschreitender Entwickelung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind, sie sind die Folgen des gewählten Stilprinzips.“ Wenn daher die Musik strenger als jede andere Kunst an bestimmte, abgemessene Verhältnisse gebunden erscheint, so ist sie doch in der Wahl derselben auch wieder freier als jede andre und ganz und allein durch die Empfindung darin bestimmt. Schon die Griechen aber forschten nach dem objektiven Grunde der subjektiven Wirkungen der Tonverhältnisse und fanden, daß das Wohlgefallen an diesen auf bestimmten einfachen Zahlenverhältnissen der ihnen zugrunde liegenden Bewegungen beruhe. Der sich von hier aus entwickelnden (von Pythagoras

ausgehenden) physikalischen Theorie traten später die sog. Harmoniker wieder entgegen, die das Tonsystem nicht nach Zahlen, sondern nach dem Wohlklang festgesetzt sehen wollten.

Die neue Musik entwickelte sich vom Kirchengesange und vom Volksliede aus. Wie sehr auch die christliche Kirche die heidnische Bildung bekämpfte, blieb sie zunächst, wie auf allen anderen Gebieten, so auch hier abhängig von deren Formen. Sie schloß aber die weichlichen Elemente davon aus, daher auch die chromatischen und enharmonischen Tongeschlechter. Im übrigen verfolgte der christliche Kirchengesang noch ganz die Wege der alten Musik. Er war einstimmig und schloß sich in seinen Formen möglichst den Maßen und Rhythmen der Worte an. Unter dem Einfluß des Klerus wurde er aber allmählich zu einer Sache kirchlicher Observanz. Es entstanden dementsprechend Regeln und Schulen. Die diatonische Ordnung ward für allein berechtigt erklärt, die Melodie durfte sich nur in vier Tonleitern bewegen und mußte mit dem ersten Tone derselben beginnen, um bis zur Terz, später auch wohl bis zur Quinte aufzustreben und auf den Grundton zurückzukehren. Es zeigte sich hierin eine Beziehung der Melodiebildung zur Tonika, die das Grundgesetz der späteren Musik wurde.

Ein ungeheurer Fortschritt zur Freiheit geschah, als Gregor der Große, um die kirchliche Musik zu einer Weltsprache zu machen, sie vom Metrum und Rhythmus der Worte befreite. Auch fügte er den vier früheren (authentischen) Tonleitern vier neue (die plagalischen) hinzu. Der von ihm ausgehende Gesang, der sich anfänglich fast nur auf einem Tone bewegte und nur am Schlusse des Satzes oder Satzteiles eine melodische Ausbeugung zuließ, würde in Monotonie untergegangen sein, wenn er nicht durch die Figuration, die Vokalise und die Sequenzen Abwechslung und Mannigfaltigkeit erhalten hätte. Doch wußte ihn der künstlerische Geist auch noch auf eine tiefer eingehende Weise zu beleben. Dies geschah durch die Anfänge der Harmonie, die Antiphonie nämlich. Man versuchte zwei oder mehrere

Stimmen in verschiedenen Tonlagen miteinander konsonierend zu verbinden. Diese Versuche gingen von der Instrumentalmusik, vielleicht von der Volksmusik aus. Zum Kirchengesang, der bisher ohne alle Begleitung gewesen, war ein Instrument hinzugetreten, das, gleich diesem Gesang den individuellen Ausdruck der Empfindung ablehnend, auf Massenausdruck gerichtet war: die Orgel, und hierbei scheint man, wenigstens auf diesem Gebiete, zuerst versucht zu haben, den Ton des Gesangs von einem andern Ton des Instruments begleiten zu lassen. Da die Terz und Sexte, wie bei den Griechen, noch für Dissonanzen galten, so blieben als reine Konsonanzen nur die Quinte und Oktave übrig. Ebensowenig, wie unter der Melodie, hat man auch unter der Harmonie zu allen Zeiten dasselbe verstanden; nur hat die Entwickelung der letzteren um so viel später begonnen und ist um so viel langsamer vorgeschritten als jene. Die schüchternen Anfänge der Harmoniebildung fielen nahezu mit der Erfindung einer neuen Notenschrift zusammen. Eine höhere Entwickelung war ihm auch nur unter dieser Voraussetzung möglich. Ein bedeutenderer Fortschritt ist in der Auffassung der Dissonanz als eines Übergangs zur Konsonanz zu erkennen. Es ist keineswegs zufällig, daß diese neue, vorzugsweise die stimmungsvollen Verhältnisse der Musik ins Auge fassende Richtung zunächst gerade von einem germanischen Volksstamme, von den Niederländern, eine besondere Pflege erfuhr. Ging doch von hier auch auf dem Gebiete der Malerei ein ähnlicher Gegensatz zur italienischen Kunst aus. Hier entstand der Diskant, entstanden die Fauxbourdons, die den Übergang zum Kontrapunkte vorbereiteten. Der Diskant entwickelte sich zu zwei verschiedenen Formen, dem einfachen und dem verzierten. Bei ersterem sangen die beiden von verschiedenen Lagen ausgehenden Stimmen gewöhnlich unisono, aber nicht in paralleler, sondern in entgegengesetzter Richtung. Da die Hauptstimme (Tenor) die tiefere war, so wurde der Name Diskant später überhaupt auf die höhere Stimme übertragen. Der verzierte Diskant umflocht arabeskenartig die Töne und

Bewegungen der Tenorstimme. Die Fauxbourdons machten die Terzen und Sexten, die schon durch den einfachen Diskant in die Harmonie mit einbezogen worden waren, zur Grundlage derselben, die nun zur Ausbildung der dritten und vierten Stimme und zur kontrapunktistischen Behandlung der Melodie fortschritt. Durch die Aufnahme der Septime und durch die Beziehung des Septimenakkords zur Dominante gewann die Harmonie eine ganz neue Grundlage. Während der Diskant der Phantasie des Sängers meist überlassen war, drängte der Kontrapunkt zu einer vom Komponisten in allen Momenten festzustellenden Komposition. Die kontrapunktistische Behandlung mußte dazu führen, den Text zum bloßen Motiv für die musikalische Form und diese zur Hauptsache zu machen, was leicht in leeren Formalismus ausarten konnte.

Inzwischen hatte aber auch das nebenherlaufende Volkslied auf teils autodidaktischem, teils schulmäßigem Wege künstlerische Formen gewonnen. Von ihm und von ihnen aus sollte sich nun die Wechselwirkung mit den auf dem Gebiete des Kirchengesangs gewonnenen Formen und Mitteln eine neue Musik entwickeln, die sich in den romanischen Ländern zunächst zu einem Gegensatz zu der alten kirchlichen Kunst ausbildete, diese aber vielfach beeinflußte und endlich völlig beherrschte, wogegen in den germanischen Ländern, unter dem Einfluß des Protestantismus, zunächst eine kirchliche Kunst, der protestantische Kirchenstil, entstand. Dort erreichte diese Entwickelung ihre höchste Form in der Oper, hier im Oratorium, das aber zuletzt ebenfalls gegen die Oper zurücktreten sollte. Während die Musik bisher vierstimmig gewesen war und jede dieser Stimmen nahezu die gleiche Bedeutung hatte, trat jetzt je eine Stimme vor den anderen hervor und übernahm die Führung der Melodie. Eine weitere Ausbildung gewann die Harmonie, als man die Ober- und Nebentöne des einzelnen Tones erkannte. Die Tonika erlangte hierdurch eine noch höhere Bedeutung, als sie ohnedies schon gehabt hatte.

Wenn es die Tendenz der alten kirchlichen Kunst war, in der Musik eine ganz allgemeine, allen verständliche Sprache

für gemeinsame Empfindungen zu gewinnen, so war es dagegen das Prinzip dieser neuen, vom Volksliede ausgegangenen Kunst, das nationale, das individuelle Moment der Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Dies mußte aber ebendeshalb bei den romanischen Völkern in andrer Weise geschehen, als bei den germanischen. Dort waren es die mehr plastischen Verhältnisse der Melodie, hier dagegen die stimmungsvollen Verhältnisse der Harmonie, die vor allem zur Ausbildung kamen. Besonders zwischen italienischer und deutscher Musik sollte dieser Gegensatz später in seiner vollen Schärfe hervortreten, während die französische eine Art Zwischenstellung einnahm und sich um die Entwickelung der Harmonie und Instrumentation große Verdienste erwarb. Das letzte führte zu einer sich in der Losreißung der Musik vom Wort und von der Dichtung ganz selbständigen neuen Kunst, der Instrumentalmusik, die der deutsche Geist nicht nur zu höchster Blüte brachte, sondern von der er auch fast ausschließlich Besitz nahm.

§ 81. Von den Wirkungen des Tons im allgemeinen, sowie von denen der Musik und des Gesangs.

Die Wirkungen der Musik, daher auch die des Gesangs lassen sich nicht ohne eine etwas nähere Betrachtung der Natur des Tons bestimmen. Das Material der tönenden Künste: Sprache und Ton, unterscheidet sich hauptsächlich dadurch von dem Material der bildenden Künste, daß es das, was es ist, nur in bezug auf den menschlichen Geist, daß es eben nur Erscheinung ist. Das letztere ist zwar das Sichtbare auch, aber es kann ihm doch etwas zugrunde liegen, was ihm durch seine Verhältnisse in bestimmter Weise entspricht. Dies ist bei der Sprache und dem Tone der Fall aber nicht, daher ihre Bedeutung auch eine andere ist als diejenige des ihnen zugrunde liegenden Vorgangs. Von der Sprache war schon bei der Dichtung die Rede, vom Tone, obschon auch er bei dieser mitwirkend ist, schien aber dazu erst hier der schickliche Platz zu sein.

Obschon die Töne durch ähnliche Eindrücke auf den Menschen einwirken wie die Gesichtserscheinungen, nämlich durch Schwingungen materieller Teile, so wirken sie doch auf andere Sinnesorgane, und auch auf diese in einer völlig anderen Anordnung und Weise ein. Während unter normalen Verhältnissen die Gesichtseindrücke in einer Anordnung auf die Nervenelemente der Netzhaut fallen, die der Anordnung der Leuchtpunkte, von denen sie ausgehen, in solcher Weise entspricht, daß die hierdurch bedingten Gesichtsvorstellungen wieder eine ähnliche Anordnung darbieten, wirken die Eindrücke des Gehörs, je nach der Verschiedenheit ihrer Schwingungsdauer, immer nur auf besondere Nervenelemente des Gehörorgans (der Cortischen Fasern) ein, so daß die räumliche Anordnung der Tonquellen, von denen sie ausgehen, keinen Einfluß darauf ausübt und die ihnen entsprechenden Tonvorstellungen nur im allgemeinen der Richtung folgen, in der die Einwirkung stattfand. Die räumliche Unbestimmtheit der Projektion der Gehörvorstellungen scheint es auch zuzulassen, daß wir in der Beurteilung ihrer räumlichen Anordnung durch den Gesichtssinn unterstützt, aber auch irregeführt werden können, ja daß sie sogar durch letzteren bedingt werden kann. Man wird beobachtet haben, daß, sobald man die Bewegungen sieht, die Töne hervorbringen, man auch diese letzteren in vollster Bestimmtheit da wahrzunehmen glaubt, wo man jene Bewegungen sieht. Wir sehen dem Redenden das Wort von den Lippen ab, wir glauben es wahrnehmen zu können, daß sich der Ton von der Berührungsstelle der Saite einer Gitarre, einer Violine &c. loslöst. Auch vermögen wir die einzelnen Wörter einer leise gesprochenen Rede viel leichter zu unterscheiden, wenn wir die Mundbewegungen des Sprechenden, oder die verschiedenen Instrumente eines Orchesters, wenn wir die Bewegungen der Spielenden sehen. Der Schwerhörige wird durch das Auge in ganz außerordentlicher Weise unterstützt, und nicht bloß, weil er von den Bewegungen auf die Töne und Wortlaute schließt, sondern auch, weil er diese nun leichter in ihrer

Verschiedenheit aufzufassen vermag. Trotz ihrer Bestimmtheit haben diese Wahrnehmungen aber nicht selten etwas Täuschendes. Wir glauben z. B. die Töne eines Pianofortespielers, dessen Tastenanschlag wir sehen, an der Stelle des letzteren wahrzunehmen, obschon der tongebende Anschlag nicht hier, sondern an einer bestimmten Stelle der Saiten erfolgt. Fingiert jemand auf dem Theater den Tastenanschlag eines Tonstücks, das in diesem Momente zwar wirklich, aber an einer andern Stelle der Bühne gespielt wird, so nehmen wir, wenn wir den Tastenanschlag verfolgen, auch diesem entsprechend die Töne wahr.

In welcher räumlichen Anordnung die Tonerscheinungen sich aber auch darstellen mögen, so ist diese Anordnung doch niemals von einer ästhetischen Bedeutung.

Diese rein subjektive Form der Tonerscheinungen, sowie die Tatsache, daß bei der Einwirkung der ihnen zugrunde liegenden Eindrücke nicht, wie bei den Gesichtserscheinungen, die räumliche Anordnung der letzteren, sondern nur die Qualität des Eindrucks von Wichtigkeit ist, lassen erwarten, daß die Gehörerscheinungen, obschon sie zu den ausschließlich objektiven Sinneserscheinungen gehören, doch im Verhältnis zu den Gesichtserscheinungen von einem mehr subjektiven Charakter sind. Es tragen hierzu aber noch folgende, teils psychologische, teils physiologische Umstände bei. Zunächst offenbart sich der subjektive Grund aller Sinneserscheinungen dem Menschen bei den Gehörerscheinungen trotz ihrer Objektivität ungleich unmittelbarer als bei denen des Gesichts, wo er sich überhaupt nur ausnahmsweise (bei den sog. subjektiven Gesichtserscheinungen) unmittelbar aufdrängt. Gehörerscheinungen können wir jedoch, sobald wir nur wollen, selbst mittels unsrer eignen Organe (der Stimmorgane) hervorrufen. Sodann sind, wie es scheint, alle Gehöreindrücke von Reflexen auf die Nerven des Gefühlssinns begleitet, sowohl auf die des Gemeingefühls, als auf die des Bewegungsgefühls, was sich besonders beim Tanze zeigt. Dies ist bei den Gesichtserscheinungen der Fall aber

nicht. Wenigstens fallen die Reflexe, die hier auf andere Sinnesgebiete stattfinden, sehr selten in die Wahrnehmung. Die Gemeingefühlsempfindungen, die wir z. B. im Falle der Blendung wahrnehmen, erfolgen nicht auf Reflexe, sondern auf unmittelbare Reizung der den Gesichtsnerven beigemengten Gefühlsnervenfasern, daher wir diese Empfindungen auch immer nur im Auge wahrnehmen, wogegen die die Gehörerscheinungen begleitenden Gefühlsaffektionen sich in den verschiedensten Teilen des Körpers darstellen.

Wie mit den Begriffen, hat der Mensch sich auch mit dem Tone und dessen Verhältnissen eine ganz neue, nur ihm eigene Welt erobert, wie er jenen auch erst durch diese eine objektive Form und Bedeutung zu geben vermochte. Die Begriffe sind zum größten Teil etwas von der Natur und Wirklichkeit unmittelbar Abgeleitetes. Die Tonwelt bildet der Mensch, wenn auch immer nur mit den Mitteln der Natur, sich aber selbständig aus. Die sich ihm in der Musik erschließende Welt ist nur eine Welt seines Geistes, in der sich dieser sich selbst offenbart, zwar nur in bezug auf sein Empfindungsleben, doch unmittelbarer und selbständiger als in jeder anderen Kunst. Daß die Musik Bewegungen des Gemüts so darzustellen oder nachzuahmen vermöge, wie sie unabhängig von ihr schon in letzterem vorhanden sind, glaube ich nicht, wohl aber, daß sie das, was in einem Gemütszustande nach Offenbarung ringt, in einer bestimmten Weise in ihren Bewegungsformen zu äußerer sinnlicher Erscheinung bringen und hierdurch auch erst innerlich offenbar machen kann, wozu sie den Antrieb oder das M o t i v aus jenem Gemütszustand empfängt, der dann die weiteren Darstellungsformen mit bestimmen mag. Motiv wird aber in der Musik noch überdies die hierzu ergriffene tonische Grundform genannt, selbst wenn sie ohne einen solchen inneren Beweggrund ganz äußerlich ergriffen worden sein sollte, wie ja selbst die nach bloßen musikalischen Gesetzen von solchen Motiven abgeleiteten und entwickelten Formen noch immer bestimmte Empfindungsbewegungen veranlassen und hierdurch dem menschlichen

Gemüte das, was in ihm verborgen liegt, in einer bestimmten Weise zum Bewußtsein bringen können.

Beim Gesange wird mit der musikalischen Form auch ihre Wirkung in einem bestimmten Umfange von der Dichtung beeinflußt, da in dieser die darzustellende Empfindung und ihr Verlauf schon in einer gewissen Weise und in ihren bestimmten Beziehungen, besonders den äußeren, gegeben ist. Freilich weder das eine, noch das andere im vollen Umfange. Der Musik bleibt also auch hier noch immer ein reiches Gebiet selbständiger Betätigung, da ihr die Aufgabe obliegt, gerade das von den poetisch dargestellten Empfindungszuständen zum Ausdruck zu bringen, was sich durch Worte nicht ausdrücken läßt. Sie kann dies in verschiedener Weise, da sie entweder auf die Entwickelung der darzustellenden Empfindung in all ihren Phasen eingehen oder auch nur die Grundstimmung der Dichtung ins Auge fassen und in der musikalischen Form nur ein geistiges Band suchen kann, das die einzelnen Teile und Glieder derselben zusammenhält und also für das, was das Versmaß und der Strophenbau in der Dichtung ist, eine höhere musikalische Form sucht, die ein selbständiges, sinnliches Leben in der Erscheinungswelt hat. Sie kann ferner bei ihrer Darstellung mehr nur die Verhältnisse der fortschreitenden Bewegung (die Melodie) oder auch die sich in und mit dieser etwa offenbarenden gleichzeitigen Verhältnisse (die Harmonie) oder endlich auch beides zugleich und in gleicher Weise ins Auge fassen, was sich auch so ausdrücken läßt, daß sie entweder nur die Hauptempfindung hervorhebt oder den Reichtum des Gemütszustandes, aus dem diese hervortritt, zum Ausdruck bringt und hierbei entweder bloß die stimmungsvollen Verhältnisse der inneren Situation, oder zugleich noch die der äußeren berücksichtigt. Indem aber die Dichtung in die hierdurch gewonnene Form mit aufgehoben wird, kann sie zwar eine ganz neue Bedeutung erlangen, die sie durch ihre Mittel allein nie zu erreichen vermocht haben würde, muß aber zugleich von der Bedeutung der eigenen Formen etwas einbüßen. Wenn sich daher die

Seele des poetischen Liedes gewissermaßen nach der musikalischen Form sehnt, so kann sie diese doch nur gewinnen, indem sie sich eines bestimmten Teils seiner eigenen Schönheit, seiner eigenen Wirkungen begibt.

§ 82. Vom Tone, als dem Materiale der Musik, und von den musikalischen Verhältnissen im allgemeinen. Höhe, Stärke und Klangfarbe des Tons. Obertöne. Tonalität und Tongeschlecht. Akkordbildung. Rhythmus, Tempo und Takt.

Nicht das ganze Gebiet des Hörbaren, wohl aber das der Musik, ist auf den Ton beschränkt. Der Ton ist eine Schallerscheinung von einer bestimmten Gestalt und einem in sich abgeschlossenen, harmonischen Verlauf. Nur weil sich auch schon am Tone gewisse Verhältnisse, ein Anschwellen und Abnehmen und hierin eine bestimmte Proportionalität wahrnehmen läßt und nur insofern dies geschieht, hat auch der einzelne Ton eine bestimmte ästhetische Bedeutung. Eine höhere gewinnt er jedoch durch die Verhältnisse, in die er zu anderen Tönen tritt und die teils gleichzeitige, teils aufeinanderfolgende sind. So große Bedeutung die ersteren auch in der Musik erlangen können, so ist ihnen doch die der letzteren noch überlegen, so daß sie erst in der Verbindung mit ihnen die ihre in höherem Maße zu gewinnen vermögen. Dementsprechend hat sich die Melodie auch viel früher als die Harmonie ausgebildet.

Man unterscheidet am Tone die Tonlage oder Höhe, die Stärke und die Klangfarbe. Die Tonlage darf nur insofern räumlich gedacht werden, als die Tonquellen verschiedener Tonhöhen verschieden sind und die verschiedenen Höhen der Töne sich nicht anders als räumlich bezeichnen lassen. Im übrigen bezieht sich dieses Verhältnis auf ein zeitliches Moment, nämlich auf die dem Tone zugrunde liegende Zahl von Schwingungen. Töne werden durch regelmäßige periodische Schwingungen hervorgerufen, mit deren Zahl oder Geschwindigkeit die Tonhöhe wächst, wogegen die Tonstärke mit der Breite der Schwingungen zunimmt, die Klangfarbe aber auf der Art ihrer Zusammensetzung beruht.

Denn auch die einzelnen Töne sind nur zum Teil einfache, zum Teil sind auch sie schon zusammengesetzte.

Wie der Ton eine objektive Erscheinung von subjektiver Bedeutung ist, so hängt es auch vornehmlich von der Organisation der Gehörwerkzeuge und von der Natur unseres Geistes ab, durch welche Zahl von Schwingungen Töne hervorgerufen werden, und ob sie auf uns einen angenehmen oder unangenehmen Eindruck machen. Die Fähigkeit, Töne zu unterscheiden, ist nicht minder abhängig davon, als von dem Grade der Ausbildung, den wir hierin gewonnen haben. Die Verschiedenheit der Tonsysteme erklärt sich aus diesen Verhältnissen. Zu allen Zeiten hat man aber doch nur eine bestimmte Zahl von Tönen und Tonverhältnissen in diese Systeme aufgenommen und sich dabei zunächst immer vom Wohllaute leiten lassen, sehr bald aber auch die Notwendigkeit erkannt, sie durch Berechnung festzustellen und aneinander zu messen.

Die Töne verhalten sich aber nicht bloß als höhere oder tiefere zueinander, sondern auch in diesen Lageverhältnissen als konsonierende oder dissonierende. Am meisten stimmen die Töne zusammen, von deren Schwingungszahlen die niedrigere in der höheren aufgeht. Es sind gewissermaßen dieselben Töne, nur in verschiedener Lage, daher man sie auch mit denselben Buchstaben bezeichnet. Das Intervall von einem solchen Tone zum andern nennt man Oktave, wie auch den höheren dieser beiden Töne in seinem Verhältnisse zum niederen, weil er von diesem aus der achte Ton in der diatonischen Tonleiter ist. Die übrigen Töne der letzteren, die unserm heutigen Tonsysteme zugrunde liegt, wurden ebenfalls aus den mit dem Grundtone (C) zumeist konsonierenden Zwischentönen gebildet. Es waren die Terz, Quarte und Quinte (E F G), für die man nun ebenfalls die den Terzen und Quinten noch entsprechenden Zwischentöne suchte und so zu den sieben Stufen der diatonischen Tonleiter gelangte, die jedoch, nach ihren Schwingungszahlen, in verschiedenen Intervallen auseinander liegen:

C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	c.
24.	27.	30.	32.	36.	40.	45.	48.

Man bezeichnet das Intervall von E zu F und das von H zu C als halben Ton, alle übrigen Intervalle aber als ganze Töne. Um von jedem Tone der diatonischen Skala in gleichen Verhältnissen wie vom Grundtone C aus vorschreiten zu können, bedurfte man also noch einer Anzahl von Zwischentönen, die in das Intervall der ganzen Töne fallen.

Die Tonhöhe ist unabhängig von der Klangfarbe des Tons, die ihm seinen besonderen Charakter verleiht und von der Schwingungsform bestimmt wird. Nur die Form der Pendelschwingung und die der Stimmgabeln ist eine ganz einfache. Ihren Tönen zunächst stehen die Töne der weiten gedeckten Orgelpfeifen und die der Flöte. Einfache Töne klingen zwar angenehm, aber unkräftig, in der Tiefe dumpf. Eine Musik von lauter einfachen Tönen würde monoton sein und erschlaffen. Die Töne aller anderen Instrumente, auch die der menschlichen Stimme, beruhen auf zusammengesetzten Schwingungsformen und sind daher zusammengesetzt, d. h. sie lassen außer ihrem Grundton, aus dem die einfachen Töne ausschließlich bestehen, noch eine Reihe von Ober- und Nebentönen anklingen. Die meisten Menschen vermögen sie nicht zu unterscheiden, in welchem Fall sie mit dem Grundtone zu verschmelzen scheinen, dem sie nach der Verschiedenheit der Zusammensetzung und der verschiedenen Stärke der einzelnen Obertöne seine verschiedene Klangfarbe geben, die von der größten ästhetischen Bedeutung werden kann. Tatsächlich bestehen aber diese Partialtöne immer neben dem Grundton in der Vorstellung, wenn sie der einzelne auch darin nicht zu unterscheiden vermag, woraus sich ergibt, daß das menschliche Ohr zwar von jeder Teilschwingung einer zusammengesetzten Tonschwingung einen gesonderten Eindruck durch ihr entsprechende Nervenfasern empfängt, zwischen ihnen aber eine Verbindung bestehen muß, weil ihnen nichtsdestoweniger stets je eine Gesamtvorstellung entspricht. Die etwa gleichzeitig auf eine Hörnervenfaser einwirkenden Eindrücke summieren sich nämlich nicht, sondern ein jeder von ihnen wird einerseits gesondert, anderseits im

Zusammenhang mit denjenigen Eindrücken vorgestellt, die so wie er Partialschwingungsformen einer zusammengesetzten Tonschwingung entsprechen.

Die Ober- und Nebentöne des Grundtons sind keineswegs immer harmonisch. Die Rauhigkeit des Zusammenklangs kann sich sogar bis zur Dissonanz steigern. Die harmonischen Obertöne sind dagegen ihrem Verhältnisse zum Grundtone nach für alle musikalischen Klänge die gleichen. Ihre Reihenfolge ist, nach Helmholtz, diese: 1. die erste höhere Oktave, 2. die Quinte dieser Oktave, 3. die zweite höhere Oktave, 4. die große Terz dieser Oktave und 5. die Quinte dieser Oktave u. s. f.

Die Verschiedenheit der Schwingungsform eines Tons und der ihr entsprechenden Klangfarbe kann verschiedene Ursachen haben. Die Schwingungen aber, in die ein Körper versetzt werden kann, sind von zweierlei Art, entweder fortschreitende oder stehende. Die letzteren erzeugen selbst einen Ton, die ersteren übertragen ihn nur. Eine fortschreitende Tonschwingung kann jedoch auf ihrem Wege Körper in stehende Schwingungen versetzen, die sie selbst mit in sich aufnimmt und die ihre Form hierdurch verändern. Es ist der Eigenton des mitschwingenden Körpers, der sich mit auf sie überträgt. Hierauf beruht die Wichtigkeit der aus- und einschlagenden Zungen, von denen die Stimmbänder des Kehlkopfs (beim Singen), die Lippen (beim Anblasen der Blasinstrumente) hervorzuheben sind. Von besonderer Wichtigkeit sind ferner die Resonanzen. Ich erwähne hier nur die der Mundhöhle und die der Saiteninstrumente. Die menschliche Stimme ist dadurch ausgezeichnet, daß sie alle diese Bedingungen in sich vereint und diese zugleich die mannigfaltigsten willkürlichen Veränderungen zulassen. Die elastischen Stimmbänder des Kehlkopfs haben, wie Helmholtz sagt, den Vorzug vor allen nachgebildeten Zungen, daß die Weite ihres Spaltes und selbst ihre Form willkürlich sehr verändert werden kann, wozu noch die Veränderlichkeit des durch die Mundhöhle gebildeten Ansatzrohres kommt, daher eine viel größere Mannigfaltigkeit

von Klängen durch sie hervorgebracht werden kann, als durch irgend ein anderes Instrument. Die Vokale sind z. B. Klänge der Stimmbänder, deren Teiltöne durch verschiedene Stellen der Mundhöhle in verschiedener Weise verstärkt werden können.

Von besonderer Wichtigkeit für die Klangfarbe der Töne ist auch die Art und Weise ihres Ansatzes und Ausklingens. Die Stärke der Obertöne von Klängen einer angeschlagenen Saite hängt, nach Helmholtz, von der Art des Anschlags, von der Stelle des Anschlags und von der Dicke, Steifigkeit und Elastizität der Saite ab. Auch die Verschiedenheit von Sprechen und Singen beruht zum Teil mit auf der des Tonansatzes.

Überwiegt der Grundton im Klange, so erscheint dieser voll, im entgegengesetzten Fall aber leer. Viele hohe Obertöne bedingen das mit dem Worte Klimpern bezeichnete Geräusch. Die menschliche Stimme ist an Klangfarben reicher als jedes andere Instrument, besonders an denjenigen Obertönen, die durch die Resonanz des Ohrs noch verstärkt werden. Dies gehört wohl mit zu den Gründen, weshalb sie uns sympathischer als jedes andere berührt. Die Vokalklänge sollen sich noch überdies dadurch von denen der meisten anderen musikalischen Instrumente unterscheiden, daß die Stärke ihrer Obertöne nicht von ihrer Ordnungszahl, sondern von ihrer absoluten Tonhöhe abhängt. „Wenn ich z. B.“, heißt es bei Helmholtz, „den Vokal A auf die Note es singe, ist der verstärkte Ton b″ der zwölfte des Klanges, wenn ich ihn auf b′ singe, ist es der zweite Ton, der verstärkt wird.“

Das Prinzip der neueren Musik, die Tonalität, das von den keltischen und germanischen Stämmen ausging, will, daß alle Töne eines musikalischen Satzes möglichst auf den Grundton, die Tonika, bezogen erscheinen. Aus ihr soll sich der Tonsatz entwickeln, um in sie wieder zurückzukehren. Die Tonleitern des Tonsystems der Neueren mußten dementsprechend gebildet werden. Die siebenstufige diatonische und die chromatische Tonleiter lag ihnen zugrunde. Von den zahllosen Formen, zu denen sich ihre Töne verbinden lassen,

hob die neuere Musik nur zwei heraus, sie bilden das Dur- und das Moll tongeschlecht. Sie unterscheiden sich nur durch die Intervalle. Das Durtongeschlecht hat lauter große Intervalle. Nach der C-Durleiter, die ganz in der diatonischen Skala liegt, sind alle übrigen Durtonarten gebildet, die Molltonarten nach ihrer Durtonart durch Erniedrigung der Terz und Sexte. Ihre Normaltonleiter ist die von A-Moll.

Die Tonarten geben für die Bildung der Tonfolgen die Ordnung an, innerhalb welcher diese sich zu bewegen haben. Sie sind von denjenigen zu unterscheiden, die auf der Harmonie, auf der gleichzeitigen Verbindung der Töne beruhen. Nicht alle Töne geben in ihrer Verbindung einen harmonischen Zusammenklang. Dissonierende Töne können aber durch den Hinzutritt eines dritten zu konsonierenden werden, die jedoch noch keine volle Befriedigung geben und daher die Rückkehr in schlechthin konsonierende, d. i. eine Auflösung fordern. Diese Erscheinungen beruhen auf bestimmten Gesetzen und sind ihnen entsprechend in ein besonderes System gebracht worden, dem die Tongeschlechter und Tonarten zugrunde liegen.

Die terzenweise Verbindung von drei oder mehr Tönen nennt man Akkord, ihren tiefsten Ton den Grundton, die Tonika. Ein aus zwei Terzen von der Tonika aus gebildeter Dreiklang enthält nur konsonannte Töne. Er kann ebensowohl aus der großen, wie aus der kleinen Terz gebildet werden. Im ersten Falle ist es der Durdreiklang der durch die Tonika bestimmten Tonart, im zweiten Falle der Molldreiklang derselben. Jener ist reiner, heller als dieser und wird, weil er jene Töne nur aus der Leiter der Tonart nimmt, der tonische genannt. Die Quinte der Tonika nennt man die Dominante, nicht nur, weil sie sowohl im einen als im anderen Falle den obersten Ton des tonischen Dreiklangs bildet, sondern mehr noch, weil sie gewissermaßen Dur und Moll miteinander verbindet. Aus diesem Grunde nennt man auch den auf der Quinte der Tonika errichteten Septimenakkord den Dominantakkord. Er ist von großer Wichtigkeit, und zwar nicht nur

deshalb, weil er mit dem tonischen Akkorde einen Ton gemein hat, sondern auch, weil er für Moll und Dur gleich ist und in keiner andern Tonart vorkommen kann. Er weist daher mit Entschiedenheit auf die Tonika zurück und ist das sicherste Kennzeichen derselben. Erweitert man irgend einen Dreiklang zum Septimen- oder Nonenakkorde, so findet man Töne darin aufgenommen, die mit dem einen oder dem anderen der Töne des Dreiklangs dissonieren, gleichwohl aber noch als Konsonanz wahrgenommen werden. So nimmt der Septimenakkord von C-Dur H auf, das mit der Tonika dissoniert, was hier aber nicht wahrgenommen wird. Die Entfernung ist hierfür kein Erklärungsgrund, weil eine hierauf gerichtete Umstellung des Akkords H' C E G ebenfalls als Konsonanz wahrgenommen wird. Wir sehen mithin in der Akkordbildung ein Mittel, Dissonanzen in Konsonanzen zu verwandeln.

Die Dreiklänge, Septimen- und Nonenakkorde können auf verschiedene Weise gebildet werden, da man nicht bloß in reinen Terzen vorzuschreiten braucht. Die Zahl der Harmonien, die sich durch Akkordbildung gewinnen lassen, läßt sich durch die Verdoppelung einzelner Töne, durch Weglassung anderer, durch Versetzung und durch Umkehrung beträchtlich erweitern. Durch diese Hilfsmittel ist es möglich, Akkorde miteinander in Verbindung zu bringen, eine fortschreitende Bewegung dieser letzteren, sowie der in Akkorden zusammentretenden Stimmen durchzuführen, ungenügende Konsonanzen aufzulösen und eine Bewegung zu völlig befriedigendem Abschluß zu bringen. In diesen Bewegungen der Harmonie spielt das eine große Rolle, was man die Modulation nennt, d. i. der Wechsel der Harmonie. Sie kann entweder in der Tonart verharren oder in eine andere Tonart übergehen, um in die Grundtonart zurückzukehren (leitereigene und ausweichende Modulation). Erst in der Modulation zeigt sich der Dominantakkord in seiner vollen Bedeutung. Er ist jedoch nicht der einzige, der diese vermittelnde Rolle spielt. Auch die beiden Nonenakkorde, die von ihnen abgeleiteten Septimenakkorde, sowie der verminderte Dreiklang sind hieran beteiligt. Im allgemeinen ist bei dem Fortschreiten

der Harmonie die Verwandtschaft der Akkorde entscheidend. Direkt verwandt nennt Helmholtz diejenigen Akkorde, die einen oder mehrere Töne gemein haben, im zweiten Grade verwandt aber die, die mit einem anderen Akkord direkt verwandt sind. Da das Molltongeschlecht nicht eine so einfache Folge der Töne zeigt wie das Durgeschlecht, so ist es zur ausweichenden Modulation geneigter als dieses. Überhaupt sind die neueren Tonarten aus dem Streben nach Harmonie entstanden. Das Prinzip der Akkordbildung ist, daß der tonische Akkord in der Reihe der Akkorde ebenso nach dem Gesetze der Verwandtschaft herrsche, wie die Tonika in der Tonleiter. Siegreich wurde dieses Prinzip erst von der Zeit an (Anfang des 18. Jahrhunderts), als man begann, den Schluß der in Molltonarten begonnenen Sätze auch in dem Mollakkord zu suchen und zu finden, was man bisher ganz vermieden hatte.

In den Dur- und Mollgeschlechtern fand man nicht nur einen höchst wirksamen Gegensatz, sondern auch das Mittel der Auflösung dieses Gegensatzes, wie der Gegensätze überhaupt. Jene eignen sich besonders für klare, kräftige Stimmungen, doch auch für zarte, selbst für die einer sanften Trauer, diese dagegen für unklare, trübe, unheimliche Stimmungen. Die Einführung und Wiederauflösung der Dissonanz ist eine besondere Quelle des Charakteristisch-Schönen in der Musik. Von besonderem Vorteil ist es hierbei, wenn der dissonierende Ton unmittelbar vorher als Konsonanz auftrat und sie vorbereitete. Wie überhaupt von dem Frappierenden, kann auch von der Dissonanz in den Modulationen ein unmäßiger Gebrauch gemacht werden, was meist geschieht, um die Dürftigkeit des Satzes damit zu verdecken.

Mit der Ausbildung der Akkorde gewann die Musik nicht nur die Mittel zur Harmonie und zur mehrstimmigen Führung der Melodie, sondern auch zur Erweiterung der Melodiebildung selbst. Die Töne der Tonleiter hatten jetzt außer der Bedeutung, die ihnen nach ihrer Lage darin zukam, noch diejenige erhalten, die ihnen ihr harmonischer Wert verlieh (die Harmonisierung der Tonleiter). Die Tonverbindungen

der Akkorde konnten, auseinandertretend, auch noch als Tonfolgen zur Melodiebildung verwendet werden. Ein ungeheurer Reichtum neuer Motive lag hier verborgen. Um aber diese Schätze vollständig heben zu können, mußte man das Tonmaterial noch in anderer Weise zu beleben suchen. Dies geschah, indem man die Aufeinanderfolge der Töne durch die Zeitdauer und den Akzent unterschied. Man gab den Tönen einen verschiedenen Wert in bezug auf ihr Verhältnis zur Zeit und legte auf sie ein verschiedenes Gewicht, verschiedene Akzente, wodurch man zugleich die Mittel zur Ausbildung *rhythmischer* Verhältnisse gewann. Teils um dies zu fixieren, teils um das hieraus entstehende Mannigfaltige an ein bestimmtes Maß, an eine bestimmte Ordnung zu binden, erfand man bestimmte Wertzeichen der Töne, sowie den Takt, wogegen man das *Tempo* und die *Akzente* nur im allgemeinen andeutete. Zwar hat es nicht an Versuchen gefehlt, auch noch das Tempo zu fixieren, sie wurden aber bald wieder aufgegeben, weil hier der Empfindung der ausführenden Kunst ein gewisser Spielraum erhalten bleiben sollte. Der *Takt* läßt sich dagegen, seiner Einteilung und Ordnung nach, aufs bestimmteste feststellen. Man unterscheidet zwei- bis zwölfteilige Ordnungen.

Die Entwickelung und Anwendung der hier dargelegten musikalischen Mittel war von ihrer *Notierung* mit abhängig. Die Technik der musikalischen Komposition mußte sich von der musikalischen Ausführung hierzu ganz losgelöst haben. Die Ausbildung der harmonischen *Bezifferung* des *Generalbasses* und des einfachen und mehrfachen *Kontrapunktes* gehören hierher, können aber nur erwähnt werden.

§ 83. Von der Melodiebildung. Allgemeine Formen und Teile derselben. Tonische, akkordische und rhythmische Tonfolgen. Gang, Satz, Periode. Glieder, Abschnitte, Gruppen, Teile. Verschiedener Charakter der Melodiebildung.

Damit eine Tonfolge musikalischen Charakter habe, muß sie sich in einer bestimmten Ordnung bewegen. Eine solche

ist die Tonleiter, weshalb die verschiedenen Tonleitern sich als verschiedene solcher Ordnungen darstellen, aus denen sich wieder andere entwickeln lassen, ja die dazu hinleiten. Sie gewinnen an musikalischem Charakter, wenn sie mit dem Tone der Tonika schließen, also gewissermaßen in sich zurückkehren und sich hierdurch als ein in seiner Mannigfaltigkeit zur Einheit verbundenes Ganzes, als eine in befriedigender Weise zum Abschluß kommende Bewegung darstellen. Es ist möglich, aus diesen Ordnungen, die man tonische nennt, Teilstücke herauszuheben und zum Motiv verschiedener sich in ähnlicher Weise darstellenden Tonfolgen zu machen. Der Reichtum der sich schon hier darbietenden Formen wächst aber ins unerschöpfliche, wenn man sich bei der Wahl der Tonfolgen zu einem Motiv auch noch von der harmonischen Bedeutung der Töne bestimmen läßt. Es treten hierdurch zweierlei Arten von Motiven hervor: die von der bloßen tonischen Reihenfolge und die von der akkordischen Tonfolge abgeleiteten. Außerordentlich wird die Bedeutung der bis hierher gewonnenen Motive noch durch die rhythmische Ordnung der Töne gesteigert. Die Rhythmisierung kann entweder durch den bloßen Akzent oder durch den verschiedenen Zeitwert der Töne bedingt werden. Durch die Rhythmisierung der Tonfolge gelangt man zum Takt. Rhythmus und Takt können aber noch durch das Tempo bestimmt werden, wie ja dieselbe Tonfolge, daher auch dasselbe Motiv, durch die bloße Verschiedenheit des Tempos einen wesentlich anderen Charakter erhalten kann.

Eine tonisch und rhythmisch geordnete Tonreihe nennt man Melodie; solange sie nicht zu befriedigendem Abschlusse kommt, einen Gang, wenn dieses dagegen der Fall, einen Satz. Die musikalische Form kann aber noch eine Erweiterung erfahren, falls der Satz einen Gegensatz fordert und erst durch diesen zu vollkommen befriedigendem Abschlusse kommt, was nur möglich ist, wenn der Schluß des ersten Satzes ein nur relativ befriedigender ist. Eine solche Form nennt man eine Periode.

Die Motive können einfache oder zusammengesetzte sein, auch können mehrere Motive wieder miteinander verbunden werden. Sie werden zur Melodie erweitert, indem man sie teils in unveränderter, teils in veränderter Form wiederholt, d. i. sie entwickelt. In dem Verhältnis zu diesen Wiederholungen nennt man das Motiv auch Modell und die Wiederholungen die Sequenzen. Die Veränderungen der letzteren können darin bestehen, daß man das Motiv auf eine andere Stufe versetzt, oder es verkehrt, daß man es auf Töne verschiedener Geltung überträgt, einzelne Töne und Glieder von ihm abreißt oder ihm auch anhängt oder endlich diese verschiedenen Formen der Veränderung in verschiedener Weise miteinander verbindet. Ein zusammengesetztes Motiv wird zum Thema, wenn man ihm die meisten Motive als Modelle zur Bildung der verschiedenen Perioden einer Komposition entnimmt. Ein solches Tonstück ist dann thematisch behandelt; doch brauchen nicht alle Perioden desselben thematische zu sein, es können auch andere Modelle noch darein mit verarbeitet werden. Das Motiv kann aus Gliedern bestehen, der Satz aus Abschnitten, die aus Motiven gebildet sind. Sätze werden zu Perioden verbunden, die zu Gruppen und Teilen vereinigt werden können. Die Teile schließen sich endlich zur Form des Ganzen zusammen. Die Größe dieser einzelnen Teilstücke eines Tonwerks ist durchaus keine willkürliche, sie hat ihre Grenzen. Die einfachste Form ist die der Verdoppelung; so bilden zwei Motive oder zwei Takte einen Abschnitt, zwei Abschnitte einen Satz, zwei Sätze eine Periode. Man kann aber auch einen Satz, eine Periode um einen Takt verkürzen oder um einen, die Periode auch um mehrere Takte verlängern. Der Abschnitt kann ebenfalls um einen Takt verlängert, nicht aber verkürzt werden.

Es ergibt sich aus dem bis jetzt Dargelegten, daß schon aus den tonischen, harmonischen und rhythmischen Verhältnissen des Tonsystems sich ohne jede weitere Absicht Formen entwickeln lassen, denen wir wegen ihrer Wirkungen auf den menschlichen Geist musikalische Bedeutung zusprechen. Dieses rein

systematische Verfahren bei Bildung der musikalischen Formen, aus dem bestimmte Grundsätze abgeleitet und zur Regel erhoben worden sind, läßt sich mit der konstruktiven Seite eines architektonischen Werkes vergleichen. Wie diese die Angemessenheit, faßt jenes ausschließlich die Korrektheit ins Auge, und die auf diesem Wege gewonnenen Formen können schon in dieser Beziehung Befriedigung gewähren. Denn da die Verhältnisse, die diesen Formen zugrunde liegen, schon selbst auf den menschlichen Geist und sein Empfinden bezogen waren, so müssen auch die aus ihnen hervorgegangenen Formen eine bestimmte ästhetische Bedeutung haben. Indes war jene Beziehung nur eine ganz allgemeine, auf das Empfinden des menschlichen Geistes überhaupt gerichtete, wie diese Formen fast nur durch die von jenen Verhältnissen abgeleiteten Gesetze und Regeln bestimmt werden. Da aber die ästhetische Bedeutung einer Erscheinung mit ihrer Individualität wächst, weil sich in dieser erst das ihr notwendige Moment der Freiheit entfalten kann, so wird auch die musikalische Form an ästhetischer Bedeutung gewinnen, wenn das Motiv und dessen Entwickelung zur Melodie auf das individuelle Empfinden des menschlichen Geistes bezogen und hierdurch bestimmt erscheint.

Dies ist aber erst dann der Fall, wenn der Komponist ein musikalisches Motiv deshalb erfaßt und entwickelt, um einen bestimmten Zustand seines Geistes, seines Gemütes zum Ausdruck zu bringen, oder weil es einem solchen entspricht und ihn zur Entwickelung bringt. Um wie viel größer die ästhetische Bedeutung der auf diesem Wege gewonnenen Formen aber auch sein möchte, so bleibt jenes systematische Verfahren doch immer die Grundlage der musikalischen Formenbildung, gleichwie in der Architektur die konstruktive Seite des Baues die Grundlage der ästhetischen blieb. Wie dort, wirkt auch hier die letztere auf jene bestimmend zurück. Erst in dieser subjektiven Bedeutung verdient das Motiv den Namen eines musikalischen Gedankens.

Im Gesange geht die musikalische Formbildung nicht bloß von einer Empfindung, sondern von einem bestimmten Vorgange des Empfindungslebens aus, der in seinen Beziehungen,

besonders in denen zur Außenwelt im Gedichte schon dargelegt ist. Wie sehr die musikalische Form hierdurch auch bestimmt und beeinflußt werden und dem Wortlaut und dessen Verhältnissen sich anschließen möchte, so können doch die Verhältnisse beider nicht schlechthin zusammenfallen. Und wie sehr anderseits die musikalischen Verhältnisse im Gesange von denen der Worte der Dichtung abweichen möchten, so müssen sie doch zu dem Empfindungsgehalte der letzteren bestimmte Beziehungen und mit jenen Verhältnissen bestimmte Berührungspunkte haben.

Es steht zu erwarten, daß dem hierdurch bedingten Unterschied zwischen der Musik des Gesanges und der reinen Instrumentalmusik eine Verschiedenheit ihrer Formen entspricht, zumal die musikalischen Formen nicht nur abhängig sind von den Mitteln, die das Tonsystem darbietet, sondern auch von dem Tonmaterial, über das die einzelnen Instrumente, sowohl in bezug auf die Eigentümlichkeit ihrer Klangwirkung, als ihres Tonumfangs, verfügen. Nicht minder erklärt sich aus den hier dargelegten Verhältnissen, daß sie verschiedene Formen miteinander gemein haben und andere auf das Zusammenwirken beider berechnet sind. Im allgemeinen darf wohl gesagt werden, daß in der früheren Musik der Gesang die Instrumentation bestimmt und beherrscht habe, in der neueren mehr und mehr das umgekehrte Verhältnis angestrebt worden ist.

§ 84. Von der menschlichen Stimme als Mittel des Gesanges.

Von den Vorzügen, die die menschliche Stimme vor allen anderen musikalischen Instrumenten hat, ist zum Teil schon früher die Rede gewesen. Ihr Hauptvorzug besteht aber darin, daß sie die Empfindung zum unmittelbarsten und lebendigsten Ausdruck und, als Organ der Sprache, zugleich in den nur durch Begriffe bestimmbaren Beziehungen zur Darstellung zu bringen vermag.

Die Tonlage der menschlichen Stimme ist eine verschiedene, was bei der Beschränkung ihres Tonumfangs den Vorteil

darbietet, durch das Zusammenwirken verschiedener Stimmen den Umfang einer Gesangskomposition erweitern zu können. An jeder Stimme lassen sich zwei Klangarten (Stimmregister) unterscheiden, die einander ergänzen: die Bruststimme und das Falsett. Die Töne der ersteren entsprechen der natürlichen Lage des Stimmorgans, die des Falsetts werden durch eine erzwungene Verengung der Stimmritze erzeugt. Die höheren Töne der Bruststimme nennt man auch Kopftöne.

Die verschiedenen Tonlagen der Stimme sind zum Teil abhängig vom Alter und vom Geschlecht. Man unterscheidet sie hiernach gewöhnlich als männliche und weibliche Stimmen und rechnet den letzteren die Knaben- und Kastratenstimmen mit zu. Der subjektive Charakter des Gesanges findet auch hierin wieder eine Bestätigung. Die weibliche Stimme, die eine Oktave höher als die männliche liegt, bietet gleich dieser noch eine Abstufung dar, die sich fast mehr durch die Verschiedenheit des Klangcharakters, als durch die der Stimmlage kennzeichnet. Bei jener unterscheidet man den Alt und den Diskant oder Sopran, bei dieser den Baß und Tenor. Baß und Sopran werden noch als höherer und niederer unterschieden; die höhere Stufe des Basses als Bariton, die niedrigere Stufe des Soprans als Mezzo-Sopran. An die Beschränkungen dieser verschiedenen Mittel ist nun der Komponist bei der Ausbildung seiner Gesangsformen gebunden und es ist seine Aufgabe, von der in dieser Verschiedenheit verborgen liegenden eigentümlchen und charakteristischen Klangschönheit einen zweckmäßigen Gebrauch zu machen.

§ 85. Die Gesangsformen.

Da der homophone und polyphone Gesang, gleichwie die Instrumentalmusik und der Gesang, verschiedene Formen miteinander gemein haben, so bieten diese Gegensätze keinen schicklichen Einteilungsgrund für die Formen des Gesanges. Ich ziehe vielmehr vor, sie in solche einzuteilen, die überwiegend

aus den tonischen und akkordischen Verhältnissen des Tonsystems hervorgehen, und in solche, die überwiegend durch den individuellen Empfindungsausdruck bestimmt werden, obschon auch diese Formen wieder vielfach ineinander übergehen.

§ 86. Gesangsformen, die überwiegend aus den tonischen und akkordischen Verhältnissen des Tonsystems entwickelt wurden. Fuge und Kanon. Motette, Messe und Requiem. Das Oratorium, das Kirchenkonzert und die Kantate.

Die ersten christlichen Gesänge strebten, wie wir fanden, einerseits einen bestimmten Gegensatz zu den heidnischen religiösen Gesängen an, während sie anderseits von ihren Tonsystemen und Formen abhängig blieben. Von dem Volksliede schied sie noch überdies dessen weltlicher Inhalt. Diese Gesänge waren wohl anfänglich nur homophone (einstimmige) Chorgesänge, aus denen sich später Wechselgesänge (der Antiphoniengesang des St. Ambrosius) bildeten. Entscheidender für die Entwickelung einer ganz neuen Musik aber war, daß man die Melodie aus den Fesseln der Metrik und der Wortakzente befreite. Dies führte zu zweierlei Formen: zu dem Akzentus und dem Konzentus. Ersterer wurde fast nur auf einem Tone gesungen und hatte nur am Schluß eine melodische Beugung. Er charakterisierte meist den Gesang der Priester im Gegensatz zu dem Chorgesange der Gemeinde, dem Konzentus, dessen Melodie sich innerhalb eines größeren Tonumfangs bewegte. Es war hiermit der Weg einerseits zu einer selbständigeren, sich freier aus den Verhältnissen des Tons entwickelnden Behandlung der musikalischen Form, anderseits zu geistigeren Beziehungen auf den Empfindungsinhalt des Textes gegeben. Da man jedoch mehr darauf ausging, in der Musik eine von der nationalen Verschiedenheit unabhängige, allgemeine kirchliche Sprache zu gewinnen, so konnte auch diese Beziehung zunächst nur eine ganz allgemeine sein, die das individuelle Moment der Empfindung noch unberührt ließ. Nichtsdestoweniger waren die Gesänge, die nach ihrem Erfinder (Gregor dem Großen) Gregorianische

Choräle genannt wurden und als Cantus firmus sehr bald eine kontrapunktistische Behandlung erhielten, bei guter Betonung ausgezeichnet durch Würde, einfache Größe und eindringliche Kraft. Von diesen Chorälen und Hymnen aus, die noch ganz homophon waren, entwickelten sich später die ersten Versuche der Polyphonie (Vielstimmigkeit). Man begann zu der Hauptstimme eine Nebenstimme, von einer anderen, höheren konsonierenden Tonlage aus, parallel nebenhergehen zu lassen (Organum) und löste dann auch diesen Parallelismus noch auf, indem man einem Tone der einen Stimme zwei oder mehrere Töne der anderen gegenüberstellte. Die Fortschritte, die die Harmoniebildung durch die Entwickelung des Diskantus machte und welche schon ihre Darstellung fanden (S. 312), brachten die Formen der Fuge und des Kanon zur Entwickelung. Mit ihnen gelangte die vierstimmige Musik zur Herrschaft.

Diese verschiedenen Elementarformen wurden nun zu zusammengesetzteren Formen, den Motetten, Messen, Requiems ꝛc., benützt. Unter dem Einfluß der weltlichen Musik wurde das Rezitativ und die Arie mit in sie aufgenommen, was zu der Ausbildung des Oratoriums, des Kirchenkonzerts und der Kantate führte.

Auch der protestantische Choral, obschon vom Volksliede und zwar vom weltlichen ausgehend, geriet sehr bald in die Richtung der systematisierenden Musik. Es entwickelte sich der stilisierte Choral und die Kirchenarie. Das Oratorium kam von hier aus zu höchster Entwickelung. Es stellt, wie das musikalische Drama, eine Handlung dar. Der Unterschied beider liegt nicht sowohl darin, daß dieses mehr die lyrischen, jenes die epischen Momente hervorhebt, oder daß dieses auch weltliche, jenes nur geistliche Stoffe behandelt, sondern beides beruht vielmehr schon darauf, daß das Oratorium sich mehr durch die konstruktiven Verhältnisse der musikalischen Formen, das musikalische Drama aber mehr durch den Empfindungsausdruck bestimmen läßt. Das Oratorium schloß zwar ebensowenig, wie alle auf dieser Seite entstandenen

Formen, den Empfindungsausdruck von sich aus, aber es faßte, wie sie, weniger das individuelle, als das allgemeine Moment der Empfindung ins Auge. Je mehr daher das Oratorium den Ausdruck individueller Empfindung erstrebte, desto mehr mußte es sich dem Charakter des musikalischen Dramas nähern, wofür Händel ein Beispiel ist.

Die technische formale Kunstübung verlor sich aber nicht selten in eine müßige Stimmenkombination und grübelnde Rechnerei, in eine Art von Scholastik, zumal sie ihre besonderen Normen und Regeln zum Teil von der Kirche empfing, daher sie ihre Formen fast ausschließlich auf dem Gebiete der kirchlichen Musik gewann, hier aber auch den strengen und den pathetischen Stil ausbildete.

Zunächst sah der christliche Kirchengesang von aller instrumentalen Begleitung ab, obschon man diese längst kannte und der Volksgesang sie wohl immer mit beibehielt. Daher der Name a Capella für den reinen Gesang. Später wurde die Begleitung in Nebenstimmen gesucht. Mit der Ausbildung der Harmonie mußte jedoch das Verlangen nach einer Ergänzung der Gesangsstimme durch die Töne von Instrumenten stärker hervortreten, was durch das Bedürfnis einer mit Sicherheit leitenden Grundstimme noch gesteigert wurde. Kein Instrument konnte dem Charakter dieser Richtung des Gesanges und ihren kirchlichen Zwecken besser entsprechen als die Orgel. Erst später traten andere Instrumente hinzu, teils um die einzelnen Teile der zusammengesetzteren Tonstücke einheitlich miteinander zu verbinden, teils um der Harmonie eine durch den Gesang allein nicht zu erreichende Fülle und Mannigfaltigkeit zu geben und den Gang des musikalischen Gedankens und der sich darin offenbarenden Empfindungen in einem größeren Reichtum der Beziehungen darzustellen und gleichsam von ihnen noch das zum Ausdruck zu bringen, was weder in das Wort, noch in den dieses verkündenden Gesang einzugehen vermochte.

§ 87. Gesangsformen, die vorzugsweise auf den Empfindungsausdruck gerichtet und hierdurch bestimmt sind. Das Lied. Das Rezitativ. Das Arioso. Das Madrigal. Die Arie. Die Oper.

Von ihnen darf das Lied wohl als die ursprünglichste Form angesehen werden. Es entstand, um einen Empfindungsgehalt zum Ausdruck zu bringen, der sich ohne Worte nicht bestimmt genug, durch Worte allein, aber nicht voll und eindringlich genug zum Ausdruck bringen ließ. Wenn aber der Gesang von der Bedeutung des Wortsinns und der sprachlichen Wortfügung nichts aufgeben wollte, mußte er sich enger an diese anschließen und zum Sprechgesang herabsinken. Das Rezitativ schmiegt sich in Tonfolge und Rhythmus den deklamatorischen Akzenten der Rede an; es ist, wie A. B. Marx sagt, eine auf bestimmte Tonstufen gebrachte Deklamation. Nimmt es eine festere Form mit bestimmterer Melodiebildung an, so entsteht das Arioso. Das Lied hält zwar an bestimmten Berührungspunkten mit den Formen der Dichtung fest, die dafür bindend sind, hebt diese aber im übrigen in seine eignen auf, die nur noch von dem individuellen Momente ihres Empfindungsgehaltes bestimmt werden. Das Volkslied ist keineswegs immer nur weltlichen Charakters, es kann auch religiösen Inhalts sein, aber es geht selbst dann noch von einer ungleich individuelleren Stimmung aus, als das kirchliche Lied, der Choral, weshalb es, wenn es mehrstimmig ist, aus einer ungleich bestimmteren Situation als diese hervorgehen muß. Im ganzen neigt es mehr zum Einzel- und Wechselgesang und zu einer gruppenweisen Auflösung der Chöre und läßt sich bei der Melodiebildung, die hier ganz auf die Empfindung bezogen ist, hauptsächlich vom Wohllaut und, soweit es das individuelle Moment besonders berücksichtigt, vom individuell charakteristischen Ausdruck der Empfindung bestimmen. Doch konnten selbst für den Einzelgesang, der seiner Natur nach sich doch ganz in der Melodie bewegen kann, die stimmungsvollen Verhältnisse der Harmonie nicht gleichgültig bleiben, die er aber nur in der Instrumentalbegleitung finden konnte.

Inzwischen blieb die systematisierte Musik auf das Volkslied keineswegs ohne Einfluß. Es verlor aber hierdurch allmählich seinen volkstümlichen Charakter und nahm kunstmäßigere, wohl auch gekünsteltere Formen an. Das Madrigal war eine der wichtigsten. Von ihm aus entwickelte sich die Arie zu immer durchgeführteren Formen. Durch die Aufnahme der Madrigale, Arien, Chöre und Rezitative in die Mysterienspiele, Allegorien und Schäferspiele bildeten sich die Anfänge eines neuen musikalischen Dramas aus, die auch ohne Zweifel mit die Anregung zu den Bestrebungen gaben, das musikalische Drama der Griechen wiederherzustellen. Von hier aus entwickelte sich die Opera seria, während durch die Aufnahme des Volkslieds (der Villanella) in die volkstümlichen Spiele die Liederspiele und jene Zwischenspiele (Intermezzi) entstanden, aus denen die Opera buffa hervorging. Auch hier konnte bald mehr der konstruktive Teil der musikalischen Komposition, oder der charakteristische Empfindungsausdruck, bald mehr die Melodie oder die musikalische Deklamation und die Harmonie vorherrschen. Es ist bekannt, daß die italienische Oper mehr und mehr das Gewicht auf den melodischen Wohlklang legte und es dem Sänger überließ, den individuellen charakteristischen Empfindungsausdruck in die Melodie noch hineinzutragen. Diese Rücksicht auf die methodisch-gebildete Stimme des Sängers führte aber nur zu bald zu einem formalen Bravourgesange, der die Oper ihrer dramatischen Bedeutung mehr und mehr entkleidete und zu einem bloßen Konzertstück von komplizierteren Formen machte, die im mehrstimmigen Wechselgesange und in den Ensembles und Finales ihren Gipfel erreichten. Dagegen bildeten sich in Frankreich und infolge der von hier ausgehenden Anregung mehr noch in Deutschland die stimmungsvollen Verhältnisse der Harmonie, besonders in bezug auf Instrumentation, aus. Unter dem Einflusse des akademischen Dramas entwickelte sich dort eine sehr bald in Konventionalismus erstarrende rhythmisch-deklamatorische Behandlung der ernsten Oper. Wie in Italien, ging auch hier vom Volksliede (dem Chanson) und unter dem Einfluß

der dort aus diesem entstandenen Opera buffa eine lebensvollere Richtung der Oper aus, die das melodische Element des Gesanges mit jenem rhetorischen zu verbinden und beide zum Ausdruck der charakteristischen Empfindung zu machen strebte. Das letztere sollte aber doch erst in bedeutenderem Umfange und in vertiefter Weise dem deutschen Geiste gelingen.

Da die Musik von dem inneren Leben des Menschen immer nur die Gemütsseite, und nur insoweit zum Ausdrucke bringen kann, als sie sich nicht in Begriffe bringen und durch Begriffe in bestimmterer Weise ausdrücken läßt, anderseits aber das Drama ein sich in der Form der Handlung vollziehendes äußeres Geschehen zur Darstellung zu bringen hat, das ganz unmittelbar aus inneren Motiven bestimmter in Wechselwirkung miteinander stehender Charaktere hervorgehen soll, so wird die Oper vorzugsweise solche Vorgänge zu wählen haben, bei deren Motiven das charakteristische Empfindungsmoment überwiegt. Das musikalische Drama kann schon wegen dieser Beschränkung das rezitierende weder völlig überflüssig machen, noch als die höchste Form des Dramas angesehen werden, wohl aber eine bestimmte Seite desselben zu höchstem Ausdruck bringen, welche Aufgabe die deutsche Oper in ihren vorzüglichsten Werken am besten gelöst hat. Indem aber der Komponist das charakteristische Empfindungsmoment einer Handlung in seinen Formen, Phasen und Beziehungen zur Entwickelung und Darstellung zu bringen hat, wird er hierbei die innere Situation der darzustellenden Charaktere und Vorgänge von der äußeren zu unterscheiden und beide zu berücksichtigen haben. In bezug auf jene wird sich ihm der Gesang, in bezug auf diese die Instrumentation als geeignetstes Mittel darbieten. Da die Musik den menschlichen Geist schon durch ihre Darstellungsmittel mehr noch als selbst die Poesie über die Wirklichkeit erhebt, so eignen sich Vorgänge des wirklichen Lebens weniger zur musikalischen Darstellung, als solche, die sich schon selbst über dieses erheben; daher bilden mythologische und romantische Stoffe vorzugsweise dasjenige Gebiet, aus dem die ernste Oper mit Vorteil schöpfen wird,

wenn ihr auch deshalb die übrigen Gebiete nicht völlig verschlossen sind. Anders verhält es sich mit der komischen Oper, die ihren Gegenstand, wie schon der Name sagt, sei es komisch oder ironisch beleuchtet, weshalb sie, und je übermütiger sie ist, diesen um so eher dem wirklichen Leben, ja selbst dem unmittelbaren Leben des Tages mit Vorteil entnehmen kann.

6. Die Instrumentalmusik.

§ 88. Selbständigkeit derselben. Allgemeiner Charakter.

Die Instrumentalmusik hat mit dem Gesange das Material, den Ton, und seine zu einem Systeme geordneten Verhältnisse, sowie endlich die allgemeinen musikalischen Formen gemein, weshalb dies schon beim Gesange in Betracht gezogen werden mußte. Auch die Frage nach der verschiedenen Bedeutung beider hat im wesentlichen dort schon Erledigung gefunden. Hier aber entsteht noch die andere, ob der Instrumentalmusik, wenngleich eine Bedeutung überhaupt, auch eine *selbständige* Bedeutung zukomme. Selbst Kenner und enthusiastische Verehrer der Musik haben sie ihr fast abgesprochen, weil sie nicht imstande sei, ohne die Beihilfe der Worte eine Empfindung in den Beziehungen zur Außenwelt und in dem bestimmten Verlauf dieser Beziehungen zur Darstellung zu bringen. Höchstens sollte sie, wie z. B. Gervinus behauptet, fähig sein, die dunklen Regionen der sogenannten Gefühlsstimmungen darzustellen, „bei denen der Gefühlsausdruck der Musik kein Objekt zu nennen braucht und sich selbst nur Lust und Unlust nennt“.

Da aber die Instrumentalmusik schon in ihrer Verbindung mit dem Gesange noch etwas ganz andres auszudrücken vermag, als dieser, so werden wir solchen Behauptungen doch nicht völlig vertrauen dürfen. Wenn die Instrumentalmusik nicht nur den Empfindungsausdruck des Gesanges verstärken, sondern ihn auch erweitern und vervollständigen, also ganz neue Momente desselben hinzubringen, ja im Präludium, im Zwischen- und Nachspiel auf den des Gesanges vorbereiten,

von einem Empfindungszustand zu dem andern überleiten oder ihn auch abschließend ausklingen lassen kann, so beweist dies zwar noch nicht ihre volle Selbständigkeit, wohl aber zeigen sich darin schon die Keime dazu. Von einer Vorbereitung auf einen bestimmten Empfindungszustand, von der Überleitung von dem einen zum andern würde ja doch nicht die Rede sein können, wenn die Instrumentalmusik nicht selbst ähnliche Empfindungen hervorzurufen, daher auch zum Ausdruck zu bringen vermöchte. Damit berühre ich gerade den Punkt, der von einigen zu einseitig ins Auge gefaßt, von anderen zu eilfertig übersehen worden ist, daß nämlich die Musik Empfindungen nicht bloß auszudrücken, sondern auch zu erregen vermag, ja daß eigentlich das eine immer nur mit dem andern geschieht und ein Gegensatz zwischen beiden nur dadurch besteht, daß jedes dieser beiden Momente dem andern untergeordnet sein kann, und zwar bis zu einem Grade, der den Schein erzeugt, als ob es gar nicht vorhanden wäre. So wenig aber der Komponist eines technisch formalen Satzes auch darauf ausgehen mag, irgend eine Empfindung auszudrücken, so werden doch immer, wennschon noch so schwächlich, Empfindungsmomente auf seinen Tonsatz mit Einfluß haben und darin mit zum Ausdruck kommen. Wer aber dagegen in seinem musikalischen Satze nur eine bestimmte Empfindung zum Ausdruck bringen wollte, wird aus den Wirkungen, die dieser selbst wieder auf ihn ausübt, erkennen, daß er diese Empfindung in einer Weise zum Ausdruck brachte, wie er sich ihrer vorher selbst nicht bewußt worden war, daß er also zugleich noch neue Empfindungsmomente hervorrief.

Man hat gegen die selbständige Bedeutung der Instrumentalmusik zwar eingewendet, daß sie nur „einen Genuß ohne alle Gedanken (das ist durch Begriffe ausdrückbare Gedanken) zu gewähren“ vermöge, was anderseits vielleicht gerade in dem irrtümlichen Bestreben bestärkt hat, solche Gedanken durch sie zur Darstellung bringen zu wollen (die sogenannte Programmmusik). Es ist aber ebenso gewiß, daß das letztere ihr nicht möglich, als daß es keineswegs eine

notwendige Forderung der Musik, ja der Kunst überhaupt ist. Denn obschon alle ästhetische Bedeutung einer sinnlichen Erscheinungsform in ihrer Beziehung zu dem menschlichen Geist liegt, so bedingt dies noch nicht einen Inhalt, der sich auch durch Begriffe darstellen läßt. Eine solche Bedeutung haben die musikalischen Formen des Gesanges ja ebenfalls nicht, da sie sonst der Worte dazu nicht bedürften. Ist aber darum der musikalische Teil des Gesanges, losgelöst von den Worten, schon ohne alle geistige Bedeutung? Schon deshalb nicht, weil er sich z. B. im Liede auf dessen verschiedene Strophen übertragen läßt. Wenn die Bedeutung der Kunstwerke nur davon abhinge, inwieweit sich der geistige Gehalt ihrer Formen in Begriffe bringen läßt, so wäre die Poesie nicht nur die erste aller Künste, sondern alle anderen würden auch gegen sie unendlich arm sein. In Wahrheit fängt aber die eigentümliche Bedeutung einer jeden Kunst gerade erst da an, wo das, was sie ausdrückt, sich durch die Formen irgend einer anderen nicht mehr ausdrücken läßt, daher auch nicht durch Begriffe, zumal selbst in der Poesie durch Begriffe ausgedrückte Gedanken allein niemals zur Bildung einer künstlerischen Form ausreichen würden.

Es wird scheinen, als ob ich hierdurch in Widerspruch mit meiner früheren Darlegung geriete, daß es erst die Begriffe seien, die den Gegenständen der Außenwelt und den von ihnen abgeleiteten Verhältnissen eine bestimmtere Bedeutung überhaupt, daher auch eine ästhetische geben. Indessen wird sich aus dem, was ich bereits beim Gesange über die Musik im allgemeinen gesagt habe, doch schon erkennen lassen, daß dies auch für die musikalischen Verhältnisse des Tons seine Gültigkeit hat. Oder wie hätten diese Verhältnisse ohne die Begriffe des Zusammenklangs und der Tonfolge, des Rhythmus und des Taktes, der Melodie und der Harmonie &c. für uns wohl die Bedeutung gewinnen können, die zu allem musikalischen Genusse vorausgesetzt ist? Sehen wir doch die musikalischen Formen nur ganz allmählich nach Maßgabe der Entwickelung dieser Begriffe entstehen! Anderseits besteht der menschliche

Geist aber keineswegs bloß aus der Welt der Begriffe, er ist nicht bloß auf die Sphären der Vernunft und des Verstandes beschränkt, er hat auch seine sinnliche, er hat seine Gemütsseite, an die sich die Musik, die es ja vornehmlich mit Empfindungen zu tun hat, vorzugsweise wendet, er umfaßt endlich die Phantasie, an die alle Künste ohne Ausnahme und vor allem gerichtet sind.

So sehr ich bezweifle, daß die Tonfolgen des Vogelgesangs hauptsächlich durch Empfindungen bestimmt sind, die denen entsprechen, die sie in uns erwecken, so sollten uns doch schon diese Wirkungen allein an der selbständigen Bedeutung der Instrumentalmusik nicht zweifeln lassen, da sie, obgleich sie keineswegs durch Begriffe auszudrücken, sondern höchstens zu umschreiben sind, doch für uns eine geistige Bedeutung haben. Wenn nun durch Tonverhältnisse selbst dann noch Empfindungen erweckt und daher auch in gewissem Sinne zum Ausdruck gebracht werden können, wenn dies gar nicht beabsichtigt wurde und diese ihr auch gar nicht zugrunde lagen, so muß es um so mehr möglich sein, ein Motiv um einer solchen Empfindung willen zu ergreifen und es um der Entwickelung dieser Empfindung willen zu einer erweiterten und höheren Form auszubilden. Da aber die hierdurch gewonnene Form selbst wieder, abgesehen von ihrem besonderen Empfindungsgehalt, von einer geistigen Bedeutung sein kann, so ist es auch möglich, ein Motiv nicht bloß wegen seines besonderen Empfindungswertes, sondern zugleich deshalb zu ergreifen, um es gerade zu dieser Form zu entwickeln oder ihm eine jenem Werte besonders entsprechende Form zu geben.

Ich habe schon wiederholt darauf hingewiesen, daß die Instrumentalmusik auf seiten der tönenden Künste eine ähnliche Stellung einnimmt, wie die Architektur auf seiten der bildenden Künste. Sie steht aber auch wieder zu dieser in einem Gegensatze, insofern das konstruktive Moment der Architektur auf ein äußeres Motiv, den äußeren Zweck, die Musik dagegen auf ein inneres, d. i. auf ein solches gerichtet ist, das seine Bedeutung nur in der Beziehung auf die Empfindung hat.

§ 89. Historische Entwickelung der Instrumentalmusik.

Die historische Entwickelung der Instrumentalmusik hat bei Betrachtung der Kunst des Gesanges schon berührt werden müssen. Wenn es auch zweifelhaft ist, welche von beiden die frühere war, so ist doch so viel gewiß, daß die Entwickelung der erstern zu sehr von der Ausbildung der musikalischen Hilfsmittel abhängig ist, um nicht hinter der des Gesanges lange zurückgeblieben zu sein, wozu die Bevorzugung kommt, die dem Gesange von dem religiösen Kultus zuteil wurde. Von der christlichen Kirche ward die Instrumentalmusik anfänglich sogar vollständig ausgeschlossen, obschon sie bei den Griechen und Römern nach einer gewissen Seite hin eine virtuose Ausbildung erlangt zu haben scheint, von der wir uns heute eine rechte Vorstellung freilich nicht machen können. Dagegen fand sie wohl damals noch immer eine Heimstätte beim Volke, bis sie fast ganz an die fahrenden Leute und damit in Verachtung geriet, von hier aber, wieder an die Herrensitze und Höfe gezogen, eine Ausbreitung fand, der mit der Zeit selbst die Kirche nicht zu widerstehen vermochte. Doch blieben die Instrumentisten noch immer von den Sängern geschieden, und noch lange war die Instrumentalmusik abhängig von den Formen des Gesanges. Erst die kontrapunktistische Behandlung wurde der Ausgangspunkt einer selbständigeren Entwickelung für sie. Die Orgel bot sich als geeignetes Instrument dazu an. Die Ausbildung aber, die bald darauf die Bogeninstrumente erfuhren, die man, wie auch die wichtigsten der übrigen Instrumente, besonders die Trompeten, der Gesangsstimme entsprechend auf verschiedene Tonlagen brachte und in Chören zusammenstellte, legte den Grund zu der heutigen Orchestermusik.

Man führt gewöhnlich den Tanz als die ursprünglichste Form der Instrumentalmusik an. Ich halte im Grunde auch ihn nur für eine Gesangsform. Er scheint auf bestimmte körperliche Bewegungen berechnet, die man zuerst wahrscheinlich nur durch einzelne Töne rhythmisch und taktmäßig zu ordnen suchte. Als man diese Töne aber auch noch melodisch

zu verbinden und zu gestalten beabsichtigte, trat ohne Zweifel zunächst das Lied, der Gesang, hinzu. Wie sehr nun das Volkslied in seinen verschiedenen Formen die Instrumentalmusik beeinflußt haben mag, so glaube ich, wie schon gesagt, daß sie sich doch erst von der kontrapunktistischen Ausbildung der Harmonie aus zu immer selbständigeren Formen entwickelt hat.

§ 90. Von den musikalischen Instrumenten und der Instrumentation.

So sehr die menschliche Stimme durch die Unmittelbarkeit der Beseelung und Durchgeistigung ihres Tons alle anderen Instrumente überragt, so erschöpft sie doch keineswegs das Gebiet der musikalischen Klangwirkungen. Auch ist gerade das, was ihr jene überragende Stellung gibt, zugleich ein Grund ihrer Beschränkung: die außerordentliche Reizbarkeit ihrer organischen Mittel. Ein anderer liegt in dem Umfang ihrer organischen Funktionen, der ihre musikalische Verwendung auf bestimmte Grenzen einschränkt. Auch ist der Gesang der einzelnen Stimme nur homophon, wogegen verschiedene Instrumente, besonders die Orgel und das Klavier, auch polyphoner Wirkungen mächtig sind. Indessen erscheint dies für die orchestrale Bedeutung eines Instruments weniger wichtig als die charakteristische Verschiedenheit der Klangfarben, durch die die Harmonie eine ungeahnte Erweiterung nach seiten der charakteristischen Mannigfaltigkeit erfuhr.

Wenn es den musikalischen Instrumenten versagt ist, den Ton so unmittelbar zu beseelen, daß auch das Wort, der Gedanke noch in ihm Eingang zu finden vermöchte, so haben wir dagegen vom Tone der Stimme das letztere wegen jener Unmittelbarkeit fast mit Notwendigkeit zu fordern, daher sie sich auch zu einer von der Sprache losgelösten selbständigen musikalischen Verwendung weniger eignet. Was den Ton bedingt, sind zwar in jedem Falle Schwingungen körperlicher Teile, die von Verhältnissen der Anziehung und Abstoßung, durch die sie einander in bestimmter Weise verbunden sind, abhängen. Der Unterschied ist nur der, daß bei den organischen

Gesangsmitteln der Wille auf die Art dieses Zusammenhangs einen unmittelbaren Einfluß hat, der bei den übrigen Instrumenten wegfällt. Doch ist auch der leblose Stoff, den der Mensch zu seinen musikalischen Instrumenten verwendet, zum Teil noch der organischen Natur entnommen, auf deren bildender Kraft die besondere Form der Anordnung und des Zusammenhangs ihrer kleinsten Teile beruht; in jedem Falle muß er ihm aber noch selbst eine seinen musikalischen Zwecken entsprechende Form und Gestalt geben.

Man unterscheidet hiernach die musikalischen Instrumente hauptsächlich als Saiten- und Blasinstrumente. Bei jenen wird der Ton durch das Schwingen der Saite hervorgebracht und durch die Resonanz eines von Holz umschlossenen Luftraums verstärkt. Bei diesen wird der Ton unmittelbar durch die Schwingungen einer von dem Kunstinstrumente eingeschlossenen Luftsäule hervorgerufen und das Material des Instrumentes in Mitschwingungen versetzt.

Man wendet sowohl Saiten aus Dünndärmen, wie aus Drahtfäden und übersponnene Saiten, die ersten vorzüglich zu Streichinstrumenten, an. Die in Spannung gebrachte Saite wird zum Zwecke der Tonbildung durch Reißen, Streichen oder Anschlag in die dazu nötige Bewegung versetzt. Auf die ersten dieser drei Formen vermag die Empfindung des Spielers einen ungleich unmittelbareren Einfluß zu gewinnen, als auf die letzte. Bei den Streichinstrumenten ist ihm die Tonbildung mehr, als bei allen übrigen, in die Hand gegeben. Sie ist eine um so mannigfaltigere, als hier die Saiten nicht bloß gestrichen, sondern auch gerissen werden können (pizzicato); als ferner durch eine besondere Griffweise ihre Schwingungen in Aliquotteile zerlegt werden und hierdurch ganz eigenartige helle Klänge (die Flageolettöne) entstehen können, sowie durch das Aufsetzen von Dämpfern Klänge von einem dunkeln, ja dumpfen Charakter. Der außerordentliche Reichtum ihrer Klangfarben, die charakteristische Ausdrucksfähigkeit und die leichte Beweglichkeit ihrer Töne weisen diesen Instrumenten die erste Stelle im Orchester an. Die

Griechen und Römer scheinen keine Streichinstrumente besessen zu haben. Man glaubt, daß sie erst durch die Araber nach Europa gekommen seien. Vom Rebek stammt die Viola ab, zu deren Geschlechte, von dem nur noch die Viola d'amore erhalten geblieben, die Gambe gehörte. Sie wurde von der im 16. Jahrhundert hervortretenden Violine und dem Geschlechte derselben: Bratsche, Violoncell und Kontrapaß, verdrängt. Von den Saiteninstrumenten, die man reißt, ist heute in den Orchestern nur noch die Harfe im Gebrauch. Die einst eine so große Rolle darin spielende Theorbe wurde durch Gluck beseitigt. Auch die Laute, die wegen ihres vollen Klanges lange ein sehr beliebtes, aber schwer in Stimmung zu erhaltendes Instrument war, ist völlig verschwunden. Von den vielen sonst im Laufe der Zeiten entstandenen Instrumenten dieser Art sind nur die Gitarre, die Mandoline und die Zither noch im Gebrauch.

Von den durch Anschlag in Schwingungen zu bringenden Saiteninstrumenten ist das Klavier dasjenige, das den Sieg über alle anderen davongetragen. Die hier mangelnde Unmittelbarkeit des Empfindungseinflusses auf die Tonbildung wird reichlich ersetzt durch die Freiheit, die der Tonanschlag gestattet, durch den hierdurch erreichbaren Reichtum der Resonanz. Neben der Orgel ist daher dieses Instrument das selbständigste, vor ihr aber noch dadurch ausgezeichnet, daß sie der Empfindung immerhin einen nicht unbedeutenden Einfluß auf die Tonbildung zugesteht. Kein Wunder, daß es weitaus das verbreitetste aller Instrumente geworden ist. Gerade seine Selbständigkeit mußte es aber aus dem Orchester vertreiben, in dem es lange eine bevorzugte Stellung behauptet hat. Es repräsentiert dafür gewissermaßen selbst ein kleines Orchester.

Die Töne der Blasinstrumente werden, mit Ausnahme der Orgel, unmittelbar durch den menschlichen Atem erzeugt. Hierdurch stehen sie der menschlichen Stimme am nächsten. Nach ihrem Material sind sie als Holz- und als Blechinstrumente zu unterscheiden. Jene haben einen weichen, milden, zum Teil auch verschleierten und elegischen Klang, diese zeichnen sich dagegen durch die Helle, das Energische, Markige ihres

Klanges aus, der nicht selten etwas Aufregendes hat, aber dabei auch eines zarten Ausdrucks wohl fähig ist. Von den Holzinstrumenten mögen die Flöte, die Klarinette, die Oboe, das englische Horn, das Fagott, das Bassetthorn, die Ophikleide, der Serpent genannt werden, von denen die letzten den Übergang zu den Blechinstrumenten bilden. Obschon jedes von ihnen seine charakteristischen Vorzüge hat, so kommt doch der Klarinette und der Oboe eine umfassendere Bedeutung als den übrigen zu. Von den Blechinstrumenten sind die verschiedenen Arten des Horns, der Trompete, der Posaune und der Tuba zu nennen. Auch die Blasinstrumente haben eine lange Entwickelungsgeschichte.

Die Orgel ist ein aus verschiedenen Systemen verschiedener Blasinstrumente zusammengesetztes Instrument, dessen Töne durch einen künstlich in Bewegung gesetzten Luftstrom hervorgerufen werden. Da hier der Spielende keinen Einfluß auf die Bildung des einzelnen Tons, sondern nur auf die Tonverbindung gewinnen kann, so sind ihre Töne von einem ganz elementaren und streng objektiven Charakter.

Zur Klang- und Tonverstärkung und Ergänzung hat man noch eine größere Zahl von Instrumenten in das Orchester aufgenommen, die für sich allein meist von einer nur geringen musikalischen Bedeutung, wohl aber geeignet sind, den Takt und Rhythmus der mimischen Bewegungen zu regeln und zu leiten. Zu ihnen gehören die Pauke, die Trommel, das Tambourin, die Kastagnetten, die Becken, der Triangel 2c. Sie können sämtlich als Schlaginstrumente bezeichnet werden. Zu ihnen gehört auch die Glocke, von deren Tönen in der Musik zwar fast keine Anwendung gemacht wird, denen aber wegen ihrer zwar ganz elementaren, die Empfindung oft mächtig erregenden Wirkungen bei guter Zusammenstimmung eine musikalische Bedeutung zuzuerkennen ist.

Die Verschiedenheit des Ton- und Klangcharakters der Instrumente hat dahin geführt, sie je nach der Größe ihres Tonumfangs und ihres Reichtums an Klangfarben auch einzeln in Anwendung zu bringen. Hier mußte das Pianoforte die

weitaus größte Rolle spielen. Der Mangel an Harmonie nötigte dagegen die übrigen Instrumente (mit Ausnahme der Orgel), eine Anlehnung oder Verbindung zu suchen, zumal gerade in der Harmonie die Stärke der reinen Instrumentalmusik liegt. Den vier Stimmlagen entsprechend bildete man von einzelnen Instrumenten vierstimmige Geschlechter aus. Es hat aber lange gedauert, ehe die Vollstimmigkeit unserer heutigen Orchester erreicht wurde. Noch heute behaupten sich neben den Orchestersätzen die einfacheren Formen, die aus der Verbindung von 2, 3, 4 oder auch mehr Instrumenten hervorgegangen sind: das Duo, Trio, Quartett 2c., von denen jedes ebenso seine besonderen Reize und Vorzüge hat, wie die aus lauter Blasinstrumenten oder aus lauter Streichinstrumenten gebildeten Orchester.

Der Musiker muß nicht nur die charakteristischen Eigentümlichkeiten, den Tonumfang, die Spielweise jedes einzelnen Instrumentes, sondern auch das Verhältnis seiner Klangwirkungen zu denen eines jeden andern aufs genaueste kennen, um von ihnen eine dem Charakter eines bestimmten Tonstücks, dem eigentümlichen Wesen eines bestimmten Empfindungsausdrucks entsprechende Anwendung machen zu können. Die Kunst der Instrumentation hat seit Beethoven einen ganz außerordentlichen Aufschwung genommen. Sie bildet ebensosehr die Stärke der heutigen Musik, wie das Kolorit die der heutigen Malerei, was sogar zu einem Übergewicht der Harmonie über die Melodie in der Musik überhaupt und zu dem der Instrumentalmusik über den Gesang in der neuesten deutschen Oper geführt hat.

§ 91. Von den Formen der reinen Instrumentalmusik. Die Suite. Die Variation. Das Rondo. Die Sonate. Die Symphonie. Das Konzert. Verhalten zur Dichtung und zu den mimischen Künsten.

Von den Formen, die die Instrumentalmusik mit dem Gesange gemein hat oder die sie diesem nur nachbildet, sowie von denen, an welchen sie in Wechselwirkung mit ihm beteiligt ist, habe ich das Nötige schon sagen können. Ich will hier nur

noch diejenigen mit einigen Worten berühren, die selbst, wenn sie sich ursprünglich aus Gesangsformen entwickelt, doch im weiteren Gange ihrer Entwickelung eine der eigentümlichen Bedeutung der Instrumentalmusik entsprechende Gestalt gewonnen haben; es sind die Suite, die Tokkata und Ouverture, der Tanz und der Marsch, die Variation, das Rondo, die Sonate, die Symphonie, das Konzert, die Phantasie 2c. Im allgemeinen läßt sich von ihnen sagen, daß sie alle mit der Zeit nicht nur einen neuen Inhalt empfingen, sondern unter diesem Einfluß auch ihre Gestalt vielfach veränderten. Man verstand unter verschiedenen dieser Bezeichnungen nicht zu allen Zeiten dasselbe.

Die Suite war ursprünglich nichts als eine Aneinanderreihung mehrerer kleinerer Sätze von verschiedenem Charakter (meist Tänze), aber aus einerlei Tonart, die durch eine kurze Ouverture eingeleitet wurden.

Die Variation führt ein Thema, das sie nur von außen ergriffen haben kann, mit den rhythmischen, harmonischen und kontrapunktistischen Mitteln der Musik in veränderter Weise durch verschiedene Stimmungen, daher auch in verschiedenen ihrem Charakter entsprechenden Tonarten aus, so daß eine Reihe Teilsätze entstehen, die sich zu einem wohlgeordneten Ganzen aneinanderschließen.

Das Rondo geht von einem Hauptsatze aus, den es mit einem oder zwei anderen Sätzen in Verbindung bringt, um am Schlusse auf ihn und seine Tonart zurückzukehren, falls einer der Nebensätze in eine andere übergegangen sein sollte. Dies kann auf verschiedene, mehr oder weniger verwickelte Weise geschehen; man unterscheidet danach fünf verschiedene Formen des Rondos.

Die Sonate in ihrer ursprünglichsten, einfachsten Form besteht aus zwei Satzmassen, zwischen denen sich wohl noch eine dritte einschiebt. Im ersten Falle unterscheidet man sie als Sonatine. Die erste Masse besteht aus dem Hauptsatz, dem Neben- und Schlußsatz, welcher letztere in eine andere Tonart übergeht. Die zweite Masse kehrt in den Hauptton

zurück und bringt in diesem die Wiederholung des Ganzen. Wird ein dritter Satz dazwischengeschoben, der noch einen zweiten Nebensatz einführen kann, so wird die Anordnung komplizierter, und das Ganze erhält eine reichere Durchführung.

Von dieser einfachsten Form der Sonate, die meist auch der Ouverture zugrunde liegt, ist ein anderes Musikstück von zusammengesetzterer Form zu unterscheiden, das auch diesen Namen trägt, vermutlich weil ihre Form darin vorherrscht. Es besteht aus drei bis vier Tonstücken, von denen das erste meist ein Allegro, dem zuweilen eine kurze Introduktion vorausgeht, das zweite ein Adagio oder Andante, wohl auch ein Allegretto in Rondoform ist oder die Form von Variationen annimmt. Der letzte Satz, das Finale, bewegt sich gewöhnlich in noch rascherem Tempo als der erste und hält fast immer wie dieser die Sonatenform fest, doch nimmt er auch Rondoform an, falls diese Form noch nicht darin zur Anwendung kam. Der zwischen ihm und dem zweiten Satz eingeschobene dritte ist entweder ein Scherzo oder ein Menuett.

Diese drei oder vier Sätze, die in verschiedenem Charakter gehalten und nach bestimmten Regeln gebildet sind, wobei die Ausweichungen in andere Tonarten eine Rolle spielen, müssen sich sämtlich auf eine gemeinsame Grundempfindung beziehen.

Die Sonatenform liegt allen Duos, Trios, Quartetten ꝛc. zugrunde. Die Symphonie ist gleichfalls nichts als eine für das Orchester bestimmte Komposition in Sonatenform, nur daß hier die einzelnen Sätze eine erweiterte, reichere, bedeutungsvollere Ausführung fordern und finden. Auch das Konzert beruht noch auf dieser Grundform, doch fällt hier das Scherzo meist aus. Da im Konzert ein einzelnes Instrument als das tonangebende (stimmführende) aus der Masse des Orchesters hervortreten soll, so fällt diesem in der Hauptsache nur die Rolle der Begleitung zu, doch muß es, gleich dem alten griechischen Chor, um seine Gegenwart zu rechtfertigen, hier und da auch bedeutender hervortreten und so zu sagen in die Handlung mit eingreifen.

Die Instrumentalmusik hat ebenfalls verschiedene Verbindungen mit der Dichtung und mit den mimischen Künsten eingehen können, sie liegen (mit Ausnahme des Tanzes) alle auf dem Gebiete des Dramas und der theatralischen Künste. Ich nenne davon nur das Melodrama, das Ballett, die Pantomime. Doch auch in der Oper fällt immer ein bestimmter Teil der reinen Instrumentalmusik zu, und zwar nicht nur die vorbereitenden und den Übergang bildenden Teile, sondern auch das, was sich am kürzesten in den Ausdruck des stummen Spiels zusammenfassen läßt. Die neueste Oper hat sogar den Schwerpunkt in das Orchester verlegt.

C. Die zugleich in räumlichen und zeitlichen Verhältnissen darstellenden oder mimischen Künste.

§ 92. Zusammenhang mit den tönenden Künsten. Allgemeiner Charakter.

Schon die tönenden Künste zeigten nicht mehr die Selbständigkeit der bildenden. Sie sind zum Zweck ihrer vollen sinnlichen Veranschaulichung auf Reproduktion und hierdurch an eine neue künstlerische Tätigkeit verwiesen, die sie aber doch noch bestimmen. Die mimischen Künste verlangen dagegen nach einer Anlehnung an eine andere Kunst, die sie in gewissem Sinne voraussetzen und durch deren Formen sie selbst mit bestimmt werden. Das letztere tritt beim Tanze weniger in die Erscheinung als bei der Schauspielkunst, die hierin als die abhängigste von ihnen erscheint, während die gymnastischen Künste eine gewisse Selbständigkeit behaupten, eben deshalb aber auch einer bestimmten künstlerischen Form entbehren. Daß es immer nur die tönenden Künste sind, an denen sie diese Anlehnung finden, geht daraus hervor, daß diese gleich ihnen in der Zeit verlaufen, ja aus denselben Empfindungszuständen hervorgehen können wie sie. Auf den physiologischen Zusammenhang der Toneindrücke mit dem Bewegungsgefühle wurde schon hingewiesen; Takt, Tempo,

Rhythmus haben für den Ton, wie für die mimische Bewegung dieselbe Bedeutung. Gewiß erteilt das Bewegungsgefühl unmittelbarer über das Gleichmaß der Bewegung Aufschluß als der Ton; die Übereinstimmung in den gleichzeitigen Bewegungen verschiedener Individuen kann aber doch wohl erst durch den Hinzutritt taktmäßig und rhythmisch geordneter Töne erzielt und geregelt werden.

Die mimischen Künste haben noch das mit den tönenden gemein, daß auch bei ihnen das Kunstwerk ganz an die künstlerische Tätigkeit gebunden ist und daher mit dieser entsteht und vergeht, weshalb sie auch beide, im Gegensatz zu den bildenden Künsten, zu gemeinsamem Genuß auffordern und hierdurch laute Beifallsäußerungen veranlassen. Sie unterscheiden sich aber darin von ihnen, daß hier das Kunstwerk noch an die körperlichen Bewegungen des Darstellers, und zwar, insoweit diese sichtbar werden, gebunden bleibt und zu keiner davon losgelösten, selbständig objektiven Erscheinung gelangen, daher auch dem Darsteller selbst nicht gegenständlich werden kann. Der Musiker nimmt die Töne, die er hervorbringt, in derselben sinnlichen Objektivität wie jeder seiner Zuhörer wahr, der mimische Künstler kann dagegen die Bewegungen, die er zur Erscheinung bringt, nicht in derselben sinnlichen Objektivität wie seine Zuschauer wahrnehmen.

Mehr als bei allen anderen Künsten wird also bei dieser offenbar, daß der Künstler nicht sowohl für sich, als für andere darzustellen hat.

Gleichwohl scheint hier der Genuß an der Tätigkeit ein noch größerer zu sein, da diese vielfach nur eine Sache des Genusses ist und bleibt, was besonders bei dem Tanz und den gymnastischen Fertigkeiten der Fall. Dies beruht darauf, daß, wenn auch der mimische Künstler seine Bewegungen nicht zu sehen vermag, sie sich ihm doch durch das Gefühl offenbaren. Diese Wahrnehmungen sind so überaus fein und bestimmt, daß sie ihm zugleich als Maßstab der Beurteilung dienen, nur daß er sich zu hüten hat, die damit verbundenen Gemeingefühlserscheinungen darauf Einfluß erlangen zu lassen,

was um so leichter geschieht, als gerade sie der hauptsächlichste Grund jenes Genusses sind. Gibt ein erhöhtes Lebensgefühl auch fast immer den Anstoß zu solchen Bewegungen, so kann es durch diese doch noch selbst außerordentlich gesteigert werden. Eben hier liegt aber eine der Quellen der Selbsttäuschung, denen diese Künste mehr als alle anderen ausgesetzt zu sein scheinen. Eine andere liegt in dem unsichern Werte des Beifalls. Denn da die persönliche Erscheinung des Künstlers hier der Träger und das Mittel des Kunstwerks ist, so kann sowohl der Beifallspendende, als der Beifallempfangende beides miteinander verwechseln und den Beifall statt auf das Kunstwerk auf die Persönlichkeit des letzteren beziehen. Dies alles gibt diesen Künsten, die hierdurch zugleich als die zumeist realistischen erscheinen, etwas Schillerndes, Zweideutiges.

Ich habe sie eingeteilt in den Tanz, in die gymnastischen Künste und in die Schauspielkunst. Ehe ich auf deren Verschiedenheit etwas näher eingehe, wird es aber nötig sein, einen Blick auf ihr gemeinsames Material, die körperliche Gestalt und Bewegung, zu werfen.

§ 93. Von der körperlichen Bewegung, als dem Materiale der mimischen Künste. Charakter der mimischen Bewegungen. Verhältnis zu den Bewegungen der Stimme. Mienenspiel und Geste. Zweckmäßigkeit und ästhetischer Charakter der mimischen Bewegung. Abhängigkeit und relative Selbständigkeit derselben. Verhältnis zu Raum und Zeit. Die körperliche Gestalt. Allgemeines und individuelles Moment.

Die Bewegungen des menschlichen Körpers sind teils willkürliche, teils unwillkürliche. Die ersteren können aber einen bestimmten Einfluß auf die letzteren ausüben, damit sie ihren Zwecken entsprechen. Diese Zwecke können verschiedene sein. Sie können auf eine bestimmte Veränderung in den Verhältnissen äußerer Gegenstände oder auch nur darauf gerichtet sein, einen inneren Zustand oder Vorgang, eine Empfindung oder einen Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Beides kann sich miteinander verbinden, d. h. die bezweckte

Veränderung kann auch noch auf einen inneren Zustand bezogen, oder der Ausdruck der letzteren auf eine äußere Veränderung gerichtet werden. Endlich können aber alle diese verschiedenen Bewegungen entweder nur um der Erreichung des beabsichtigten Zwecks willen, oder auch um der Verhältnisse willen stattfinden, in denen sie sich darstellen und veranschaulichen.

Das letztere ist nun bei den mimischen Bewegungen der Fall. Sie stellen sich wie alle Bewegung in der Zeit, aber nur für das Auge dar. Obschon auch die Tonerscheinungen auf körperlichen Bewegungen beruhen, so kommt doch deren sichtbare Erscheinung hier nicht in Betracht, wie sie ja auch zum größten Teil nicht in die Anschauung fallen. Die übrigen aber bilden zugleich einen Teil der mimischen Bewegungen, und zwar einen Teil des Gesichtsausdrucks oder Mienenspiels, von dem man die Geste zu unterscheiden hat. Bei jenem ist der Willenseinfluß ungleich unmittelbarer und bestimmter als bei dieser. Jenes dient mehr, einen inneren Zustand, eine Empfindung, ein Begehren, Verlangen zum Ausdruck zu bringen, was diese zwar unterstützen und näher bestimmen kann, obschon sie überwiegend auf die Erreichung irgend eines äußeren Zwecks gerichtet ist, möge dieser nun auf einen bestimmten inneren Zustand bezogen sein oder nicht. Man kann wohl beim Sprechen von der Geste, nicht aber völlig vom Mienenspiel absehen. Da die Sitte uns mehr dazu anhält, unsere Emfindungen und Absichten nicht zu offen sichtbar werden zu lassen, als sie zu möglichst vollkommenem Ausdruck zu bringen, so fällt uns letzteres, wo wir es beabsichtigen, schwer, obschon die Natur uns ursprünglich zu ihrer Äußerung drängt. Wir können an kleinen Kindern beobachten, daß jeder lebhaften Empfindung unwillkürliche Bewegungen entsprechen, die nur deshalb meist unzweckmäßig erscheinen, weil hier die willkürlichen Bewegungen noch unter dem Einfluß der unwillkürlichen stehen und sich zum Teil als bloße Mitbewegungen äußern. Gerade diese Unzweckmäßigkeit gibt aber den Anstoß zu einer zweckmäßigen Regelung derselben.

Wennschon alle mimischen Bewegungen zweckmäßig sein müssen, so gibt ihnen die bloße Zweckmäßigkeit doch noch keine ästhetische Bedeutung. So ist z. B. die Zeichensprache, obschon sie sich mimischer Mittel bedient, auf ganz andere als ästhetische Zwecke gerichtet. Der ästhetische Zweck kann aber nur in der sinnlichen Erscheinung, doch bloß insoweit liegen, als diese für das geistige Leben von Bedeutung ist; also in geistigen Beziehungen derselben. Es genügt nicht, daß ein innerer Vorgang durch die Bewegung verständlich oder ein äußerer Zweck durch sie erreicht werde, es muß vielmehr in einer Form geschehen, die durch ihre Verhältnisse eine volle geistige Befriedigung gewährt, wogegen es anderseits möglich ist, daß dies schon allein durch die Bewegung geschieht, ohne mit dieser etwas Bestimmteres zum Ausdruck bringen zu wollen oder einen außer ihr liegenden Zweck zu verfolgen. Der ästhetische Zweck einer mimischen Bewegung kann daher entweder nur in ihr selbst oder auch außer ihr liegen. Im letzteren Falle kann er ein nur äußerer, sei es der Zweck einer bestimmten Tätigkeit, sei es ein noch auf einen inneren Zustand zurückbezogener, d. i. der Zweck einer bestimmten Handlung sein.

Daß die Rede von mimischen Bewegungen begleitet sein kann, die etwas zum Ausdruck bringen, was jene so bestimmt und bezeichnend nicht auszudrücken vermag, geht schon daraus hervor, daß die Gebärdensprache einer großen Selbständigkeit fähig ist; doch liegt diese mehr auf seiten der Empfindung, als der Begriffe, worin sie gegen die Lautsprache unendlich zurücksteht.

Die Gebärdensprache ist selbständig, soweit sie ihre Zwecke ohne Beihilfe der Rede erreicht oder etwas zum Ausdrucke bringt, was der letzteren zu tun versagt ist. Sie kann hierdurch den Sinn und den Empfindungsgehalt der Rede verstärken, näher bestimmen, ergänzen. Sie kann aber auch ganz unabhängig von ihr gewisse Empfindungszustände, Absichten 2c. zum Ausdruck bringen. Der Ausdruck selbst wieder kann entweder ein ganz unmittelbarer sein und dann nur auf Beziehungen beruhen, die in den Bewegungen selbst liegen, oder er kann ein durch Beziehungen auf etwas außer ihnen Liegendes

vermittelter sein, was z. B. bei den malenden Bewegungen der Fall ist.

Beide Arten von Bewegungen können zum Teil mit auf Konvention beruhen und traditionell werden, wesfalls jene einen mehr symbolischen, diese einen mehr allegorischen Charakter gewinnen. Wenn aber die Bedeutung, die man mit ihnen verbindet, eine nur konventionelle ist, so sind sie leer und unbezeichnend, geht ihnen auch noch diese verloren, so sinken sie zur bloßen Affektation herab und widersprechen nicht selten dem, was sie zum Ausdruck bringen wollen. Diesen Ausdruck gewinnen sie dagegen durch die lebendige und charakteristische Beziehung auf andere gleichzeitige, aus demselben Empfindungszustande, derselben Absicht rc. hervorgehende Bewegungen.

Die mimischen Bewegungen stellen sich zugleich in zeitlichen und in räumlichen Verhältnissen dar, und zwar an etwas, das im Raume verbleibt, an der körperlichen Gestalt und Erscheinung des Darstellers, die für sie daher wesentlich ist. Nur auf Grund der räumlichen Verhältnisse dieser letzteren können sich überhaupt mimische Bewegungen darstellen, und wenn auch die ganze Gestalt des mimischen Darstellers nur auf Bewegung bezogen erscheint, so ist darum doch nicht alles an ihr gleichzeitig, noch gleichzeitig in gleichem Maße bewegt. Vielmehr ist hier der Gegensatz von Ruhe und Bewegung ein viel bedeutenderer als in der Musik, wo er in dem ungleichen Zeitwert der Töne eine nur relative Bedeutung gewinnt, weshalb man in den mimischen Künsten die körperliche Gestalt, ihre individuell charakteristische Erscheinungsform und ihre Haltung noch von der Mimik des Darstellers zu unterscheiden hat.

Aus diesem Grunde kann es sich bei der mimischen Darstellung auch nicht um Zustände, Empfindungen, Absichten rc. im allgemeinen, sondern immer nur um die einer individuellen Persönlichkeit handeln, wohl aber kann sie dabei ebensowohl auf das allgemeine, als auf das charakteristisch individuelle Moment das größere Gewicht legen.

7. Die Tanzkunst.

§ 94. Verhältnis zur Musik. Allgemeiner Charakter. Formen des Tanzes.

Wie das Lied und die Musik überhaupt, hat auch der Tanz die Empfindung zur Quelle; jedoch ein ungleich engeres Gebiet, als sie; auch liegt es mehr auf seiten der ästhetischen Sinnlichkeit, als auf der des Gemüts. Er geht immer aus einem erhöhten Lebensgefühle, daher besonders aus festlichen Stimmungen hervor, und wenn es auch meist andere Momente der Stimmung sind, die zur Musik und die zum Tanze führen, so können doch beide denselben Empfindungszuständen angehören.

Wir finden den Tanz fast immer, sei es mit dem Gesange oder mit der Instrumentalmusik verbunden, eine Verbindung, die nicht bloß eine äußerliche, sondern auch eine innere ist, nicht bloß auf der heiteren, sondern auch auf der ernsten Seite des Lebens stattfinden kann, sowohl bei den Festen der Freude, der Liebe, des sinnlichen Lebensgenusses und des Übermuts, als bei den Festen der Gottesverehrung, der Weihe, der Trauer, des Todes. Der Tanz fehlte daher weder der griechischen Komödie, noch der griechischen Tragödie. Heute ist er freilich von den ernsten Gebieten, wo er ursprünglich immer einen symbolischen, später wenigstens einen feierlich-zeremoniellen Charakter hatte, fast völlig verdrängt. Er ist jetzt nichts als ein Kind der fröhlichen Weltlust, wohl auch der üppigen Sinnenlust. Im Drama hat er jetzt seinen Platz nur noch in der großen Oper, und zwar fast nur noch als Ornament, wogegen er selbst zu verschiedenen dramatischen Formen geführt hat.

Dem Volksliede entsprechend und mit ihm verbunden liefen neben den gottesdienstlichen und den orchestralen Formen des Tanzes auch volkstümliche her, die anfangs wohl nur dem Lebensgenuß und erst allmählich einem ästhetischen Interesse dienten, dann aber sich auch nach dieser Seite entwickelten. Diese volkstümlichen, nationalen Tanzformen traten gleich dem Gesang als Einzel-, Gruppen- und Wechsel-, sowie als Chortanz auseinander.

Sie gingen meist aus bestimmten Empfindungszuständen hervor, die sie durch Beziehungen zum Ausdruck bringen konnten, die ganz in den rhythmisch geordneten und sich harmonisch zu einem Ganzen abschließenden Bewegungsweisen jedes einzelnen Individuums beschlossen lagen, oder auch darüber hinaus auf außer ihnen liegende Objekte und Vorgänge, z. B. einen Mit- oder Gegentänzer, hinwiesen. Die zweite Art dieser Beziehungen ging vorzugsweise aus dem Verhältnisse und Gegensatze der beiden Geschlechter hervor. Doch ging sie keineswegs hierin auf, wie die Waffen-, die Fackeltänze rc. beweisen. Der Tanz nahm hierdurch nicht nur einen individuelleren, sondern auch einen dramatischen Charakter an. Er wurde zu einem Tanz zwischen verschiedenen Personen. Mit der Aufnahme eines theoretischen Moments, eines Moments der Reflexion, gewann er kunstmäßig ausgebildete und zusammengesetztere Formen. Er bildete sich zum pantomimischen Tanze und zum Ballett aus. In diesem blieb er anfangs ebenfalls noch mit dem Gesange verbunden (die Singballette). Doch griff er hiermit zugleich in das Gebiet der dramatisch-mimischen Kunst, der Schauspielkunst, hinüber.

8. Die gymnastischen Künste.

§ 95. Allgemeiner Charakter. Besondere Formen.

Man kann die Kunst der Leibesübungen eine bewegte Plastik nennen. Die körperlichen Bewegungen dieser Art unterscheiden sich wesentlich dadurch vom Tanze, daß ihnen eine Tätigkeit zugrunde liegt, die einen bestimmten Zweck verfolgt und nur aus der Absicht, diesen Zweck in einer bestimmten Form zu erreichen, hervorgeht. Letzteres ist freilich als Kunst für sie das Wesentliche, und weil der künstlerische Zweck immer nur in der sinnlichen Erscheinung liegt, so muß hier der äußere Zweck jener Tätigkeit dem letzteren untergeordnet sein, was ihre Form daher auch bestimmt. Dies ist nur möglich, wenn der äußere Zweck entweder selbst wieder nur auf die Tätigkeit und ihre Erscheinungsform bezogen,

oder es nicht ernst mit ihm gemeint oder doch nicht so ernst gemeint ist, um im Interesse des Beschauers überwiegen zu können. Die Tätigkeit, selbst wenn sie die Form eines Kampfes annimmt, muß eben nur Spiel sein. Schon aus diesem Grunde sind die römischen Gladiatoren- und Tierkämpfe verwerflich. Zwar erscheint auch bei allen Wettspielen das Interesse überwiegend in den Zweck der Tätigkeit verlegt, und gewiß würde ein unkünstlerisches Moment hierin gefunden werden müssen, wenn nicht ein anderes ästhetisches Moment dabei in diese Spiele mit einträte, ein dramatisches nämlich.

Es hat aber all diesen körperlichen Fertigkeiten immer zu sehr an der geschlossenen Form gefehlt, um im vollen Sinne des Worts für Künste gelten zu können. Die höchste künstlerische Ausbildung erhielten sie ohne Zweifel bei den plastisch gestimmten Griechen in den gymnastischen Spielen des Wettlaufs, des Rennens mit Wagen und Rossen, des Sprunges und Wurfes, des Ring- und des Faustkampfes 2c. Ähnlichen Übungen begegnet man wohl auch noch bei anderen Völkern, insbesondere bei den altgermanischen, doch gewannen sie hier weder die Ausbildung, noch die Bedeutung, wie dort. Dagegen bildete das Rittertum das Turnier aus, das dann in die Karussells überging, die in den Inventionen zuletzt ebenfalls wieder in dramatische Formen ausliefen. Daneben her gingen, sie zum Teil überlebend, die Jagd, die Kunst des Reitens und Fechtens, die Regatten, Ballspiele und Wettrennen, die Schützenfeste und Fischerstechen, sowie die ihren Zusammenhang mit den fahrenden Leuten der alten Zeit und des Mittelalters noch heute verratenden Springer, Gaukler, Athleten, Seiltänzer, Kunstreiter 2c.

9. Die Schauspielkunst.

§ 96. Verhältnis der Mimik zur Rede. Verschiedene Formen, die hieraus entspringen. Mienenspiel und Geste. Abhängigkeit von der Dichtung und dem Zusammenspiel.

Insoweit sich die Schauspielkunst vom Gesange aus entwickelt hat, was wenigstens teilweise geschehen, war sie auch

mit der Sprache, mit der Dichtung, verbunden. Obschon von dieser abhängig, ging sie daneben noch mit aus der Nachahmung des wirklichen Lebens hervor, und es ist immerhin möglich, daß dies, unter Verzichtleistung auf die Sprache, zunächst mit nur mimischen Mitteln geschah. Unabhängig hiervon haben sich später von dem rezitierenden Drama aus, auf dem Wege der Abstraktion, dramatische Formen entwickelt, die ganz nur auf die mimischen Mittel der Schauspielkunst berechnet und eingeschränkt waren. So die Mimen, in denen Rede und Mimik auf zwei verschiedene Darsteller verteilt wurden. Von hier zur Pantomime war nur ein Schritt. Von der Verbindung der letzteren mit dem Tanz im Ballett war schon oben die Rede. Dagegen hatte das alte griechische Drama von einem bestimmten Teile des mimischen Ausdrucks abgesehen, indem es sich der Masken, des Kothurns, der Polsterungen 2c. bediente. Selbst noch die römische Pantomime sah vom Mienenspiel ab, entwickelte aber dafür die Mimik der Hände, die bei ihnen zu einer Ausbildung gekommen sein muß, von der wir uns heute kaum eine Vorstellung machen können. Konnte doch ein römischer Schriftsteller (Lucian) von der Pantomime sagen, sie enthülle mit solcher Wahrheit und Tiefe das Innerste des Menschen, daß jeder mit Lust sich darin selber erkenne. In neuerer Zeit hat die Vorlesekunst die Abstraktion von der Mimik noch ungleich weiter getrieben. Ganz konnte freilich auch sie nicht davon absehen.

Die Bedeutung, die hiernach die Rede in der Schauspielkunst behauptet, und die enge Verbindung, die sie mit der Mimik hier eingehen kann, läßt in ihr einen rednerischen von einem mimischen Teil unterscheiden. Jener ist ganz an das Gehör, dieser an das Gesicht gerichtet. Auch unterscheidet sich die Schauspielkunst noch dadurch von den übrigen mimischen Künsten, daß hier der Darsteller nicht wie bei diesen ganz unmittelbar durch seine eigene Persönlichkeit darstellt, sondern diese nur das Mittel ist, um die eines ganz anderen Menschen, eines ganz anderen Charakters darstellen zu können. Dies

ist nun zwar auch beim Tanze, selbst bei den gymnastischen Künsten nicht ausgeschlossen, sie greifen jedoch, indem sie es tun, auf das schauspielerische Gebiet hinüber, da es keineswegs in ihren Begriff, wohl aber in den der Schauspielkunst fällt. Die Griechen ergriffen hierzu als Hilfsmittel außer dem Kostüm noch die Maske. Seitdem aber die Schauspielkunst die letztere abwarf, versteht man unter dieser Bezeichnung, die man beibehielt, die einem bestimmten Charakter entsprechende körperliche Erscheinung, wie diese sich in Gestalt, Haltung, Gang und dem Habituellen des Gesichtsausdrucks kennzeichnet. Die Kunstfertigkeit des Friseurs und des Schminkens tritt unterstützend hinzu. Das Kostüm tut das übrige. Die Maske bildet die Grundlage der mimischen Ausführung, die aber von ihr zu unterscheiden ist und in das Mienenspiel und die Gebärdensprache (Gestikulation) zerfällt. Da aber der Schauspieler nicht sowohl sein eigenes Empfinden, Wollen, Streben 2c., als das eines bestimmten anderen Charakters, und zwar immer nur in bezug auf ein bestimmtes äußeres Geschehen zum Ausdruck zu bringen hat, so muß die Mimik des Schauspielers vor allem charakteristisch und dramatisch sein.

Dies gilt auch von dem rednerischen Teile seiner Kunst. Von der Sprache, als Mittel der Poesie und des Gesangs, ist schon bei diesen die Rede gewesen. Hier bleibt jedoch zu betonen, daß, indem der Schauspieler das Werk des Dichters oder des Komponisten aus der Schrift- oder Notensprache in die Laut- oder Tonsprache überträgt, er hierzu nicht nur eines anderen Mediums und anderer Verhältnisse bedarf, sondern er es auch in dramatisch-charakteristischem Sinne aufzufassen und darzustellen und hierbei etwas mit zum Ausdruck zu bringen hat, was in den Wortsinn und Wortlaut der Dichtung, was in den Tonsatz des Musikers nicht Eingang fand, ja nicht Eingang finden konnte, weil dazu ein ganz neues subjektives Moment gehört, das nun eben, obschon es nur immer ihm selbst eigen sein kann, doch als das eines bestimmten anderen Charakters erscheinen soll. Auch fordert es der dramatische Stil, daß, indem der Schauspieler

nur für den Zuschauer spricht, er doch niemals den Schein erzeugen soll, als ob er unmittelbar zu oder mit ihm spreche. Es darf uns nicht beirren, daß ganze Zeiten hierüber anders gedacht haben und selbst heute noch einzelne Darsteller gerade durch das Gegenteil Wirkung erstreben und wirklich erzielen. Etwas Ähnliches findet ja auch bei dem lyrisch=rhetorischen Vortrage statt. Dem dramatischen Stilgesetze widerspricht es darum nicht weniger.

Deutlichkeit, Reinheit, Sinnesrichtigkeit bilden die Grundlage, wie eines jeden rednerischen Vortrags, so auch des dramatischen. Es muß hier aber noch die Schönheit des rhythmischen Wohllauts, und zwar in charakteristischer Weise hinzutreten, denn er muß charakteristisch sein, sowohl in bezug auf das Ganze, als auf die darzustellende Person, die davon nur ein Teil ist, und auf deren jeweilige innere und äußere Lage. Es stehen ihm hierzu die allgemeinen, sowie die individuellen musikalischen Mittel der Sprache zu Gebote: der Ton und die Tonfarbe mit ihren Schattierungeu, die Hebung und Senkung des Tons, die Betonung und der Rhythmus, das Zeitmaß und seine Beschleunigungen oder Verzögerungen, die Intervalle.

Die mimischen Bewegungen können, wie wir schon sahen, teils nur die Rede begleitende, teils von ihr unmittelbar unabhängige sein, so daß sie sogar in einen bestimmten Widerspruch zu ihr treten können, wie z. B. die Mienen, mit denen jemand die Wirkung seiner Worte belauscht. Doch müssen sie selbst dann noch in einer bestimmten Beziehung zur Rede und ihr in einem bestimmten Sinne untergeordnet bleiben.

Von dieser Abhängigkeit hat sich die Schauspielkunst aber nicht nur insoweit zu befreien gesucht, daß sie von der Rede ganz absah, sondern auch diese sich unterordnete, sich ihrer, im Stegreifspiel, selber bemächtigte. Es war aber stets nur auf Kosten ihrer eignen Entwickelung möglich, was schon daraus erhellt, daß sie, obschon die abhängigste aller mimischen Künste, doch von ihnen gerade die weitaus bedeutendste ist.

Weil der einzelne Darsteller bei der Ausbildung seiner Kunst immer nur ein Teilglied des Ganzen und vom Zusammenspiel abhängig ist, so konnte die von ihm erlangte Unabhängigkeit auch immer nur eine beschränkte sein. Selbst noch beim Stegreifspiel bedurfte es einer Verabredung und zum Zweck ihrer Überlieferung wohl selbst einer Niederschrift.

Da sich der Schauspieler mit anderen zu einer gemeinsamen Darstellung verbindet, so hat er auch seine Stellung zu seinen Mitspielern nach Maßgabe seines Anteils daran zu nehmen. Wie gegensätzlich diese Stellung auch wäre, immer muß er sein Spiel auf die Harmonie des Ganzen richten. Er hat durch seine Darstellung nicht bloß den Charakter seiner Rolle zu entwickeln, sondern hierbei auch den der übrigen Rollen, mit denen er in Berührung tritt, zu beleuchten und in bestimmter Weise zur Erscheinung zu bringen. Alles, wodurch er die Aufmerksamkeit des Zuschauers hiervon ablenkt, möchte es noch so virtuos in der Ausführung sein, fällt aus dem dramatischen Stile. Dies hat der Darsteller besonders beim stummen Spiel wohl zu berücksichtigen. (Eingehender ist dieser Gegenstand in meinem Katechismus der Dramaturgie behandelt.)

§ 97. Von der theatralischen Kunst und dem Zusammenhang der Künste im allgemeinen.

Die mimischen Künste setzen einen Schauplatz voraus. Der Tanz und die gymnastischen Künste finden ihn meist schon gegeben oder bedürfen doch keiner besondern künstlichen Veranstaltungen dazu. Anders die dramatische und daher die Schauspielkunst, die Vorgänge veranschaulichen will, die meist unter ganz besonderen äußeren Voraussetzungen stattfinden und durch diese wohl auch mit bedingt werden. Sie fordern daher einen bald mehr, bald minder kunstvoll eingerichteten Schauplatz. Gleichwohl hat man zu verschiedenen Zeiten hiervon absehen können. Es ist bemerkenswert, daß die Griechen, obschon kein malerisch gestimmtes Volk, sehr früh eine Bühnendekoration hatten. Wie ihr Drama war

aber auch ihre Bühneneinrichtung von einem überwiegend plastisch symbolischen Charakter, wogegen das mittelalterlich-romantische Drama, nachdem es sich aus den Fesseln der Kirche befreit hatte, wahrscheinlich um so leichter der Bühnendekoration entbehren konnte, weil es von einer malerisch gestimmten Phantasie ausging und diese bei seinen Zuhörern voraussetzen konnte, die das, was sie hörten, auch noch zu sehen glaubten. Daher ging die neuere Bühnendekoration nicht von den malerischer gestimmten germanischen Völkern, sondern von demjenigen Volke aus, das durch seine Verwandtschaft mit den Römern noch etwas von dem plastischen Geiste der Alten in sich bewahrt hatte, von den Italienern, wozu die Nachahmung des antiken Dramas, die ihren Ausgang ebenfalls von ihnen nahm, gewiß noch mit beitrug.

Es kann nicht geleugnet werden, daß, indem man von der Bühnendekoration absah, das Interesse des Zuschauers von der eigentlichen schauspielerischen Aktion durch nichts abgelenkt wurde, aber anderseits geschah es nicht ohne Einbuße, denn gewiß können bei zweckmäßiger Anwendung der dekorativen szenischen Mittel die stimmungsvollen Verhältnisse der schauspielerischen Aktion etwa in demselben Maße erhöht werden, als, wie wir fanden, in der Malerei durch den Hinzutritt der äußeren, durch Licht und Luft vermittelten Beziehungen der geistige Ausdruck, der der Plastik nur in beschränktem Umfange möglich ist, besonders das in ihm enthaltene individuelle Moment, erhöht werden kann. Auch lag durch diese Beschränkung des sichtbaren Teils der dramatischen Versinnlichung die Gefahr der einseitigen Bevorzugung des hörbaren nahe, was, wie sich beobachten läßt, auch unter dem Einflusse des romanischen Geistes im spanischen Drama geschah.

Man hat von den dekorativen Mitteln der Bühne, der Dekoration, sowie der Komparserie, meist einen sehr mangelhaften, unkünstlerischen Gebrauch gemacht, ihnen in neuerer Zeit aber eine sorgfältigere Ausbildung zugewendet, dabei jedoch Ausschreitungen nicht ganz vermieden. Man kann bei ihrer Verwendung eben nicht vorsichtig genug sein.

Sie, wie man es neuerdings vorgeschlagen, ganz von sich abzuweisen, würde heute schon deshalb töricht sein, weil die Ausbildung des sichtbaren Teils der dramatischen Darstellungskunst im Charakter unserer ganz malerisch gestimmten Zeit liegt und es niemals zweckmäßig ist, sich, statt sie zu leiten, diesen Strömungen zu widersetzen. Noch fehlerhafter ist es freilich, nach Kindheitszuständen des Dramas zurückzugreifen. Der Zweck der szenischen Mittel kann aber niemals ein anderer als der sein, dem auch die Schauspielkunst dienstbar ist: die volle sinnliche Veranschaulichung der dramatischen Dichtung nämlich, als eines harmonischen, künstlerischen Ganzen. Wenn man in ihrer Verwendung darüber hinausgeht, wenn man mit ihnen selbständige oder doch solche Wirkungen bezweckt und erzielt, die hiervon ablenken, verfährt man unkünstlerisch, widerspricht man den einfachsten Forderungen des dramatischen Stils.

Keine andere Kunstform nimmt in gleichem Umfange die Mitwirkung der verschiedensten Künste in Anspruch als das Drama, als die theatralische Kunst. Sie vereinigt nicht selten die Kunst des Dichters und Musikers, die des Gesangs und die der Instrumentalmusik, die des Schauspielers und Tänzers, die des Malers und Architekten, welch letztere ihr nicht nur die Bühneneinrichtung und Dekoration, sondern auch den Zuschauerraum, das ganze Theatergebäude zu schaffen und zu schmücken haben, wozu auch die Plastik noch beitragen mag.

Dies würde nicht möglich sein ohne den inneren Zusammenhang, in dem die Künste zueinander stehen, und der, wie wir gesehen, auch sonst noch zur Vereinigung einzelner führt. So treten in fast allen monumentalen Bauwerken unter der Führung der Architektur die drei bildenden Künste zusammen, so sind die tönenden Künste vielfach aufeinander und auf die mimischen angewiesen. Findet man doch nicht selten mehrere Künste in einer und derselben Künstlerindividualität vereinigt. In der Blütezeit des griechischen Dramas war der Dichter fast immer zugleich sein Musiker und sein Schauspieler. In den ersten Zeiten der Renaissance waren die bildenden Künste nicht selten in einer Person vereinigt. Die Trouvères dichteten,

sangen und instrumentierten zugleich. Die altenglischen Instrumentisten scheinen zum Teil gleichzeitig noch Schauspieler und Springer gewesen zu sein, und die deutschen Schauspieler des 18. Jahrhunderts waren häufig zugleich noch als Sänger, Tänzer und Springer tätig.

Heute, wo man, auch auf dem Gebiete der Kunst, in der Teilung der Arbeit ein Mittel fortschreitender Entwickelung sucht, kann die einzelne Künstlerindividualität sich weniger die Aufgabe stellen, verschiedene Künste in sich zu vereinigen, als einzelne Seiten und Momente einer bestimmten Kunst zu höchster Entwickelung zu bringen. Es führt dies freilich nicht selten zur Einseitigkeit und Verirrung. So werden die Formen und Wirkungen der einen Kunst nicht selten auf eine andere übertragen, und z. B. mit der Plastik malerische, mit der Malerei dichterische, mit der Dichtung malerische, mit der Musik poetische Wirkungen erstrebt. Obschon hierdurch die technische Seite der Künste eine hohe Ausbildung und der Umfang der einzelnen Künste zuweilen eine zweckmäßige Erweiterung erfahren haben mag, so darf doch anderseits nicht übersehen werden, daß es auch vielfach zur Stillosigkeit, Stilvermischung und Stilverwilderung geführt hat.

Die Kunst ist ein Ganzes, und wie in dem einzelnen Kunstwerke, das ebenfalls immer als Ganzes erscheinen soll, jeder Teil, jede Form trotz ihrer Unterordnung im Ganzen ihren eigentümlichen Charakter, ihre eigentümliche Bedeutung zu wahren hat, so hat auch jede einzelne Kunstform, trotz ihres Zusammenhangs mit anderen im Ganzen der Kunst, ihren besonderen Charakter, ihre besondere Bedeutung, die sie nicht aufgeben darf.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Webers Illustrierte Katechismen

Belehrungen aus den Gebieten der Wissenschaften, Künste und Gewerbe usw.

Jeder Band ist in Leinwand gebunden.

Abbreviaturenlexikon. Wörterbuch lateinischer und italienischer Abkürzungen, wie sie in Urkunden und Handschriften besonders des Mittelalters gebräuchlich sind, dargestellt in über 10000 Zeichen, nebst einer Abhandlung über die mittelalterliche Kurzschrift, einer Zusammenstellung epigraphischer Sigel, der alten römischen und arabischen Zählung und der Zeichen für Münzen, Maße und Gewichte von Adriano Cappelli. 1901. 7 Mark 50 Pf.

Ackerbau, praktischer. Von Wilhelm Hamm. Dritte Auflage, gänzlich umgearbeitet von A. G. Schmitter. Mit 138 Abbildungen. 1890. 3 Mark.

Agrikulturchemie. Von Dr. Max Passon. Siebente, neubearbeitete Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1901. 3 Mark 50 Pf.

Akustik s. Physik.

Alabasterschlägerei s. Liebhaberkünste.

Algebra. Von Richard Schurig. Fünfte Auflage. 1903. 3 Mark.

Algebraische Analysis. Von Franz Bendt. Mit 6 Abbildungen. 1901. 2 Mark 50 Pf.

Alpenreisen s. Bergsteigen.

Anstandslehre s. Ästhetische Bildung und Ton, der gute.

Appretur s. Chemische Technologie und Spinnerei.

Archäologie. Übersicht über die Entwickelung der Kunst bei den Völkern des Altertums von Dr. Ernst Kroker. Zweite, durchgesehene Auflage. Mit 133 Text- und 3 Tafeln Abbildungen. 1900. 3 Mark.

Archivkunde s. Registratur usw.

Arithmetik, praktische. Handbuch des Rechnens für Lehrende und Lernende. Vierte Auflage, vollständig neu bearbeitet von Professor Ernst Riedel. 1901. 3 Mark 50 Pf.

Ästhetik. Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst von Robert Prölß. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1904. 3 Mark 50 Pf.

Ästhetische Bildung des menschlichen Körpers. Lehrbuch zum Selbstunterricht für alle gebildeten Stände, insbesondere für Bühnenkünstler von O kar Guttmann. Dritte, verbesserte Auflage. Mit 98 Abbildungen. 1902. 4 Mark.

Astronomie. Belehrungen über den gestirnten Himmel, die Erde und den Kalender von Dr. Hermann J. Klein. Neunte, vielfach verbesserte Auflage. Mit 143 Text- und 3 Tafeln Abbildungen. 1900. 3 Mark 50 Pf.

Ätherische Öle s. Chemische Technologie.

Ätzen s. Liebhaberkünste.

Aufsatz, schriftlicher s. Stilistik.

Auge, das, und seine Pflege im gesunden und kranken Zustande. Nebst einer Anweisung über Brillen. Dritte Auflage, bearbeitet von Dr. med. Paul Schröter. Mit 24 Abbildungen. 1887. 2 Mark 50 Pf.

Auswanderung. Kompaß für Auswanderer nach europäischen Ländern, Asien, Afrika, den deutschen Kolonien, Australien, Süd- und Zentralamerika, Mexiko, den Vereinigten Staaten von Amerika und Kanada. Siebente Auflage. Vollständig neu bearbeitet von Gustav Meinecke. Mit 4 Karten. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Bakterien. Von Prof. Dr. W. Migula. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 35 Abbildungen. 1903. 2 Mark 50 Pf.

Ballspiele s. Bewegungsspiele sowie Englische Kugel- und Ballspiele.

Bank- und Börsenwesen. Zweite Auflage, nach den neuesten Bestimmungen der Gesetzgebung umgearbeitet von Georg Schweitzer. 1902. 3 Mark 50 Pf.

Baukonstruktionslehre. Mit besonderer Berücksichtigung von Reparaturen und Umbauten. Von Walter Lange. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 479 Text- und 3 Tafeln Abbildungen. 1898. 4 Mark 50 Pf.

Bauschlosserei s. Schlosserei II.

Baustile, oder Lehre der architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Nebst einer Erklärung der im Werke vorkommenden Kunstausdrücke. Von Dr. Ed. Freiherrn von Sacken. Fünfzehnte Auflage. Mit 103 Abbildungen. 1903. 2 Mark.

Baustofflehre. Von Walter Lange. Mit 162 Abbildungen. 1898. 3 Mark 50 Pf.

Beleuchtung s. Chemische Technologie und Heizung usw.

Bergbaukunde. Von Professor G. Köhler. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 225 Abbildungen. 1903. 4 Mark.

Bergsteigen. Katechismus für Bergsteiger, Gebirgstouristen und Alpenreisende von Julius Meurer. Mit 22 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Bewegungsspiele für die deutsche Jugend. Von J. C. Lion und J. H. Wortmann. Mit 29 Abbildungen. 1891. 2 Mark.

Bienenkunde und Bienenzucht. Von G. Kirsten. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage, herausgegeben von J. Kirsten. Mit 51 Abbildungen. 1887. 2 Mark.

Bierbrauerei. Hilfsbüchlein für Praktiker und Studierende von Professor M. Krandauer. Mit 42 Abbildungen. 1898. 4 Mark.

—— s. auch Chemische Technologie.

Bildhauerei für den kunstliebenden Laien. Von Professor Rudolf Maison. Mit 63 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Bleicherei s. Chemische Technologie und Wäscherei usw.

Bleichsucht s. Blutarmut usw.

Blumenbinderei. Anleitung zur künstlerischen Zusammenstellung von Blumen und Pflanzen und zur Einrichtung und Führung einer Blumenhandlung von Willy Lange. Mit 3 Text- und 25 Tafeln Abbildungen. 1903. 3 Mark.

Blumenzucht s. Ziergärtnerei.

Blutarmut und Bleichsucht. Von Dr. med. Hermann Peters. Zweite Auflage. Mit zwei Tafeln kolorierter Abbildungen. 1 Mark 50 Pf.

Blutvergiftung s. Infektionskrankheiten.

Börsenwesen s. Bank- und Börsenwesen.

Bossieren s. Liebhaberkünste.

Botanik. Zweite Auflage. Vollständig neu bearbeitet von Dr. E. Dennert. Mit 260 Abbildungen. 1897. 4 Mark.

Botanik, landwirtschaftliche. Von Karl Müller. Zweite Auflage, vollständig umgearbeitet von R. Herrmann. Mit 48 Text- und 4 Tafeln Abbildungen. 1876. 2 Mark.

Brandmalerei s. Liebhaberkünste.

Brennerei s. Chemische Technologie.

Briefmarkenkunde und Briefmarkensammelwesen. Von Viktor Suppantschitsch. Mit 1 Porträt und 7 Textabbildungen. 1895. 3 Mark.

Bronzemalerei s. Liebhaberkünste.

Brückenbau. Für den Unterricht an technischen Lehranstalten und zum praktischen Gebrauche für Bauingenieure, Bahnmeister, Tielbautechniker usw. sowie zum Selbststudium bearbeitet von Professor Richard Krüger. Mit 612 Text- und 20 Tafeln Abbildungen. 1905. 9 Mark.

Buchbinderei. Von Hans Bauer. Mit 97 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Buchdruckerkunst. Siebente Auflage, neu bearbeitet von Johann Jakob Weber. Mit 139 Abbildungen und mehreren farbigen Beilagen. 1901. 4 Mark 50 Pf.

Buchführung (einfache und doppelte), **kaufmännische.** Von Oskar Klemich. Sechste, durchgesehene Auflage. Mit 7 Abbildungen und 3 Wechselformularen. 1902. 3 Mark.

Buchführung, landwirtschaftliche. Von Prof. Dr. Karl Birnbaum. 1879. 2 Mark.

Bürgerliches Gesetzbuch s. Gesetzbuch.

Butterbereitung s. Chemische Technologie und Milchwirtschaft.

Chemie. Von Prof. Dr. Heinrich Hirzel. Achte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 32 Abbildungen. 1901. 5 Mark.

Chemikalienkunde. Eine kurze Beschreibung der wichtigsten Chemikalien des Handels. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Dr. M. Pietsch. 1903. 3 Mark.

Chemische Technologie s. Technologie.

Cholera s. Infektionskrankheiten.

Choreographie s. Tanzkunst.

Chronologie. Mit Beschreibung von 33 Kalendern verschiedener Völker und Zeiten von Dr. Adolf Drechsler. Dritte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage. 1881. 1 Mark 50 Pf.

——— s. auch Urkundenlehre.

Correspondance commerciale par J. Forest. D'après l'ouvrage de même nom en langue allemande par C. F. Findeisen. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Dampfkessel, Dampfmaschinen und andere Wärmemotoren. Ein Lehr- und Nachschlagebuch für Praktiker, Techniker und Industrielle von Th. Schwartze. Siebente, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 285 Text- und 12 Tafeln Abbildungen. 1901. 5 Mark.

Dampfmaschinen s. Dampfkessel und Maschinenlehre.

Darmerkrankungen s. Magen usw.

Darwinismus. Von Dr. Otto Zacharias. Mit dem Porträt Darwins, 39 Text- und 1 Tafel Abbildungen. 1892. 2 Mark 50 Pf.

Delftermalerei s. Liebhaberkünste.

Destillation, trockene s. Chemische Technologie.

Dichtkunst s. Poetik.

Differential- und Integralrechnung. Von Franz Bendt. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 39 Abbildungen. 1901. 3 Mark.

Diphtherie s. Infektionskrankheiten.

Diplomatik s. Urkundenlehre.

Dogmatik. Von Prof. D. Dr. Georg Runze. 1898. 4 Mark.

Drainierung und Entwässerung des Bodens. Von Dr. William Löbe. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 92 Abbildungen. 1881. 2 Mark.

Dramaturgie. Von Robert Prölß. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1890. 4 Mark.

Drechslerei. Von Chr. Hermann Walde und Hugo Knoppe. Mit 392 Abbildungen. 1903. 6 Mark.

Drogenkunde. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Dr. M. Pietsch und A. Fuchs. 1900. 3 Mark.

Düngemittel, künstliche s. Chemische Technologie.

Düngerlehre s. Agrikulturchemie.

Dysenterie s. Infektionskrankheiten.

Einjährig-Freiwillige. Der Weg zum Einjährig-Freiwilligen und zum Offizier des Beurlaubtenstandes in Armee und Marine. Von Oberstleutnant z. D. Moritz Exner. Zweite Auflage. 1897. 2 Mark.

Eissegeln und Eisspiele s. Wintersport.

Elektrizität s. Physik.

Elektrochemie. Von Dr. Walter Löb. Mit 43 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Elektrotechnik. Ein Lehrbuch für Praktiker, Chemiker und Industrielle von Theodor Schwartze. Siebente, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 286 Abbildungen. 1901. 5 Mark.

Entwässerung s. Drainierung.

Erd- und Straßenbau. Für den Unterricht an technischen Lehranstalten und zum praktischen Gebrauche für Bauingenieure, Straßenmeister und Tiefbautechniker sowie zum Selbststudium bearbeitet von Professor Richard Krüger. Mit 260 Abbildungen. 1904. 5 Mark 50 Pf.

Essigfabrikation s. Chemische Technologie.

Ethik. Von Friedrich Kirchner. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. 1898. 3 Mark.

Fahrkunst. Gründliche Unterweisung für Equipagenbesitzer und Kutscher über rationelle Behandlung und Dressur des Wagenpferdes, Anspannung und Fahren von Friedrich Hamelmann. Dritte Auflage. Mit 21 Abbildungen. 1885. 4 Mark 50 Pf.

Familienhäuser für Stadt und Land als Fortsetzung von „Villen und kleine Familienhäuser". Von Georg Aster. Zweite Auflage. Mit 110 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 6 in den Text gedruckten Figuren. 1905. 5 Mark.

Farbenlehre. Von Ernst Berger. Mit 40 Abbildungen und 8 Farbentafeln. 1898. 4 Mark 50 Pf.

Färberei. Dritte Auflage. Neubearbeitung von Dr. Grothes „Färberei und Zeugdruck" von Dr. A. Ganswindt. Mit 120 Abbildungen. 1904. 6 Mark.
—— s. auch Chemische Technologie.

Farbstoffabrikation s. Chemische Technologie.

Farbwarenkunde. Von Dr. G. Heppe. 1881. 2 Mark.

Fechtkunst s. Hiebfechtschule und Stoßfechtschule.

Feldmesskunst. Von Prof. Dr. C. Pietsch. Siebente Auflage. Mit 76 Abbildungen. 1903. 1 Mark 80 Pf.

Festigkeitslehre s. Statik.

Fette s. Chemische Technologie.

Feuerbestattung. Von M. Pauly. Mit 31 Abbildungen. 1904. 2 Mark.

Feuerlösch- und Feuerwehrwesen. Von Rudolf Fried. Mit 217 Abbildungen. 1899. 4 Mark 50 Pf.

Feuerwerkerei s. Chemische Technologie und Luftfeuerwerkerei.

Fieber s. Infektionskrankheiten.

Finanzwissenschaft. Von Alois Bischof. Sechste, verbesserte Auflage. 1898. 2 Mark.

Fischzucht, künstliche, und Teichwirtschaft. Wirtschaftslehre der zahmen Fischerei von Eduard August Schröder. Mit 52 Abbildungen. 1889. 2 Mark 50 Pf.

Flachsbau und Flachsbereitung. Von K. Sonntag. Mit 12 Abbildungen. 1872. 1 Mark 50 Pf.

Flecktyphus s. Infektionskrankheiten.

Flöte und Flötenspiel. Ein Lehrbuch für Flötenbläser von Maximilian Schwedler. Mit 22 Abbildungen und vielen Notenbeispielen. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Forstbotanik. Von H. Fischbach. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 79 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Fossilien s. Geologie und Versteinerungskunde.

Frau, das Buch der jungen. Ratschläge für Schwangerschaft, Geburt und Wochenbett von Dr. med. H. Burckhardt. Fünfte, verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark 50 Pf., in Geschenkeinband 3 Mark.

Frauenkrankheiten, ihre Entstehung und Verhütung. Eine populärwissenschaftliche Studie von Dr. med. Wilhelm Huber. Vierte Auflage. Mit 40 Abbildungen. 1895. 4 Mark.

Freimaurerei. Von Dr. Willem Smitt. Zweite, verbesserte Auflage. 1899. 2 Mark.

Fremdwörter s. Wörterbuch, Deutsches.

Fuß s. Hand und Fuß.

Fußball s. Bewegungsspiele sowie Englische Kugel- und Ballspiele.

Galvanoplastik und Galvanostegie. Kurzgefaßter Leitfaden für das Selbststudium und den Gebrauch in der Werkstatt von Dr. Georg Langbein und Dr. ing. Alfred Frießner. Vierte, vollständig umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 78 Abbildungen. 1904. 3 Mark 50 Pf.

Gartenbau s. Nutz-, Zier-, Zimmergärtnerei, Obstverwertung und Rosenzucht.

Gasfabrikation s. Chemische Technologie.

Gebärdensprache s. Ästhetische Bildung und Mimik.

Geburt s. Frau, das Buch der jungen.

Gedächtniskunst. Von Hermann Kothe. Neunte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. Georg Pietsch. 1905. 1 Mark 50 Pf.

Geflügelzucht. Ein Merkbüchlein für Liebhaber, Züchter und Aussteller schönen Rassegeflügels von Bruno Dürigen. Mit 40 Abbildungen und 7 Tafeln. 1890. 4 Mark.

Geisteskrankheiten. Geschildert für gebildete Laien von Dr. med. Theobald Güntz. 1890. 2 Mark 50 Pf.

Geldschrankbau s. Schlosserei I.

Gemäldekunde. Von Dr. Theodor v. Frimmel. Zweite, umgearbeitete und stark vermehrte Auflage. Mit 38 Abbildungen. 1904. 4 Mark.

Gemüsebau s. Nutzgärtnerei.

Genickstarre s. Infektionskrankheiten.

Geographie. Von Karl Arenz. Fünfte Auflage, gänzlich umgearbeitet von Prof. Dr. Fr. Traumüller und Dr. O. Hahn. Mit 69 Abbildungen. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Geographie, mathematische. Zweite Auflage, umgearbeitet und verbessert von Dr. Hermann J. Klein. Mit 114 Abbildungen. 1894. 2 Mark 50 Pf.

Geographische Verbreitung der Tiere s. Tiere usw.

Geologie. Von Prof. Dr. Hippolyt Haas. Siebente, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 186 Abbildungen und 1 Tafel. 1902. 3 Mark 50 Pf.

Geometrie, analytische. Von Dr. Max Friedrich. Zweite Auflage, durchgesehen und verbessert von Ernst Riedel. Mit 56 Abbildungen. 1900. 3 Mark.

Geometrie, darstellende s. Projektionslehre.

Geometrie, ebene und räumliche. Von Prof. Dr. Karl Eduard Zetzsche. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 223 Abbildungen und 2 Tabellen. 1892. 3 Mark.

Gerberei s. Chemische Technologie.

Gesangskunst. Von Professor Ferdinand Sieber. Sechste Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1903. 2 Mark 50 Pf.

Gesangsorgane s. Gymnastik der Stimme.

Geschichte, allgemeine s. Weltgeschichte.

Geschichte, deutsche. Von Wilhelm Kentzler. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Gesellschaft, menschliche s. Soziologie.

Gesetzbuch, Bürgerliches nebst Einführungsgesetz. Textausgabe mit Sachregister. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Gesetzgebung des Deutschen Reiches s. Reich, das Deutsche.

Gesteinskunde s. Geologie und Petrographie.

Gesundheitslehre, naturgemäße, auf physiologischer Grundlage. Siebzehn Vorträge von Dr. med. Fr. Scholz. Mit 7 Abbildungen. 1884. 3 Mark 50 Pf.

Gewerbeordnung für das Deutsche Reich. Textausgabe mit Sachregister. 1901. 1 Mark 20 Pf.

Gicht und Rheumatismus. Von Dr. med. Arnold Pagenstecher. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit 9 Abbildungen. 1903. 2 Mark.

Girowesen. Von Karl Berger. Mit 21 Formularen. 1881. 2 Mark.

Glasfabrikation s. Chemische Technologie.

Glasmalerei s. Porzellan- und Glasmalerei sowie Liebhaberkünste.

Glasradierungen s. Liebhaberkünste.

Gobelinmalerei s. Liebhaberkünste.

Goniometrie s. Trigonometrie.

Gravieren s. Liebhaberkünste.

Gymnastik, ästhetische und pädagogische s. Ästhetische Bildung usw.

Haare s. Haut, Haare, Nägel.

Hand und Fuß. Ihre Pflege, ihre Krankheiten und deren Verhütung nebst Heilung von Dr. med. J. Albu. Mit 30 Abbildungen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Handelsgesetzbuch für das Deutsche Reich nebst Einführungsgesetz. Textausgabe mit Sachregister. 1897. 2 Mark.

Handelsmarine, deutsche. Von Kapitän zur See z. D. Richard Dittmer. Mit 1 Karte und 66 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.

Handelsrecht, deutsches, nach dem Handelsgesetzbuch für das Deutsche Reich von Robert Fischer. Vierte, vollständig umgearbeitete Auflage. 1901. 2 Mark.

Handelswissenschaft auf volkswirtschaftlicher Grundlage. Siebente Auflage, vollständig neu bearbeitet von Dr. Otto Goldberg. 1903. 3 Mark.

Harmonielehre s. Kompositionslehre.

Haut, Haare, Nägel, ihre Pflege, ihre Krankheiten und deren Heilung nebst einem Anhang über Kosmetik von Dr. med. H. Schultz. Vierte Auflage, neu bearbeitet von Dr. med. E. Vollmer. Mit 42 Abbildungen. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Heerwesen, deutsches. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Oberleutnant z. D. Moritz Exner. Mit 7 Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Heilgymnastik. Von Dr. med. H. A. Ramdohr. Mit 115 Abbildungen. 1893. 3 Mark 50 Pf.

Heizung, Beleuchtung und Ventilation. Von Th. Schwartze. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 209 Abbildungen. 1897. 4 Mark.

Heizung s. auch Chemische Technologie.

Heraldik. Grundzüge der Wappenkunde von D. Ed. Freih. v. Sacken. Sechste Auflage, neu bearbeitet von Moritz v. Weittenhiller. Mit 238 Abbildungen. 1899. 2 Mark.

Herz, Blut- und Lymphgefäße, Nieren und Kropfdrüse. Ihre Pflege und Behandlung im gesunden und kranken Zustande von Dr. med. Paul Niemeyer. Zweite, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 49 Abbildungen. 1890. 3 Mark.

Hiebfechtschule, deutsche, für Korb- und Glockenrapier. Eine kurze Anweisung zur Erlernung des an unseren deutschen Hochschulen gebräuchlichen Hiebfechtens. Herausgegeben vom Verein deutscher Universitätsfechtmeister. Zweite Auflage. Mit 64 Abbildungen. 1901. 1 Mark 50 Pf.

Holzindustrie, technischer Ratgeber auf dem Gebiete der. Taschenbuch für Werkmeister, Betriebsleiter, Fabrikanten und Handwerker von Rudolf Stübling. Mit 112 Abbildungen. 6 Mark.

Holzmalerei, -schlägerei s. Liebhaberkünste.

Hornschlägerei s. Liebhaberkünste.

Hufbeschlag. Zum Selbstunterricht für jedermann. Von E. Th. Walther. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 Abbildungen. 1889. 1 Mark 50 Pf.

Hühnerzucht s. Geflügelzucht.

Hunderassen. Von Franz Krichler. Mit 42 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Hüttenkunde, allgemeine. Von Prof. Dr. E. F. Dürre. Mit 209 Abbildungen. 1877. 4 Mark 50 Pf.

Infektionskrankheiten. Von Dr. med. H. Dippe. 1896. 3 Mark.

Influenza s. Infektionskrankheiten.

Intarsiaschnitt s. Liebhaberkünste.

Integralrechnung s. Differential- und Integralrechnung.

Invalidenversicherung. Von Alfred Wengler. 1900. 2 Mark.

Jäger und Jagdfreunde von Franz Krichler. Zweite Auflage, durchgesehen von G. Knapp. Mit 57 Abbildungen. 1902. 3 Mark.

Kalenderkunde. Belehrungen über Zeitrechnung, Kalenderwesen und Feste. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Prof. Dr. Bruno Peter. 1901. 2 Mark.

——— s. auch Chronologie.

Kaliindustrie s. Chemische Technologie.

Kältetechnik, moderne. Ihr Anwendungsgebiet, ihre Maschinen und ihre Apparate. Von W. M. Lehnert. Mit 140 Text- und 12 Tafeln Abbildungen. 1905. 4 Mark.

Käsebereitung s. Chemische Technologie und Milchwirtschaft.

Kehlkopf, der, im gesunden und erkrankten Zustande. Von Dr. med. C. L. Merkel. Zweite Auflage, bearbeitet von Sanitätsrat Dr. med. O. Heinze. Mit 33 Abbildungen. 1896. 3 Mark 50 Pf.

Kellerwirtschaft s. Weinbau.

Keramik s. Chemische Technologie.

Keramik, Geschichte der. Von Friedrich Jännicke. Mit 417 Abbildungen. 1900. 10 Mark.

Kerbschnitt s. Liebhaberkünste.

Kerzen s. Chemische Technologie.

Keuchhusten s. Infektionskrankheiten.

Kind, das, und seine Pflege. Von Dr. med. Livius Fürst. Fünfte, umgearbeitete und bereicherte Auflage. Mit 129 Abbildungen. 1897. 4 Mark 50 Pf., in Geschenkeinband 5 Mark.

——— s. auch Sprache und Sprachfehler des Kindes.

Kindergarten, Einführung in die Theorie und Praxis des. Von Eleonore Heerwart. Mit 37 Abbildungen. 1901. 2 Mark 50 Pf.

Kirchengeschichte. Von Friedrich Kirchner. 1880. 2 Mark 50 Pf.

Klavierspiel, die Elemente des. Von Franklin Taylor. Deutsche Ausgabe von Mathilde Stegmayer. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit vielen Notenbeispielen. 1893. 2 Mark.

Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Ratschläge für Klavierpädagogen von Louis Köhler. Sechste, neu durchgearbeitete Auflage von Richard Hofmann. 1905. 4 Mark.

Klempnerei. Von Franz Dreher. Erster Teil. Die Materialien, die Arbeitstechniken und die dabei zur Verwendung kommenden Werkzeuge, Maschinen und Einrichtungen. Mit 339 Abbildungen. 1902. 4 Mark 50 Pf.

— — Zweiter Teil. Die heutigen Arbeitsgebiete der Klempnerei. Mit 622 Abbildungen. 1902. 4 Mark 50 Pf.

Knabenhandarbeit. Ein Handbuch des erziehlichen Unterrichts von Dr. Woldemar Götze. Mit 69 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Kompositionslehre. Von Joh. Christ. Lobe. Siebente, vermehrte und verbesserte Auflage von Richard Hofmann. 1902. 3 Mark 50 Pf.

Korkarbeit s. Liebhaberkünste.

Korrespondenz, kaufmännische. Von C. F. Findeisen. Sechste, vermehrte Auflage. Zum vierten Male bearbeitet von Franz Hahn. 1902. 2 Mark 50 Pf.

— — in französischer Sprache s. Correspondance commerciale.

Kosmetik s. Haut, Haare, Nägel sowie die Zähne usw.

Kostümkunde. Von Wolfg. Quincke. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 459 Kostümfiguren in 152 Abbildungen. 1896. 4 Mark 50 Pf.

Krankenpflege im Hause. Von Dr. med. Paul Wagner. Mit 71 Abbildungen. 1896. 4 Mark.

Krankenversicherung. Von Alfred Wengler. 1898. 2 Mark.

Krankheiten, ansteckende s. Infektionskrankheiten.

Kricket s. Englische Kugel- und Ballspiele.

Kriegsmarine, deutsche. Von Kapitän zur See a. D. R. Dittmer. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit Titelbild und 174 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Kristallographie s. Mineralogie.

Krocket s. Bewegungsspiele sowie Englische Kugel- und Ballspiele.

Krupp s. Infektionskrankheiten.

Kugel- und Ballspiele, englische. Ein Leitfaden für die deutschen Spieler von Franz Presinsky. Mit 105 Abbildungen. 1903. 3 Mark 50 Pf.

Kulturgeschichte, allgemeine. Dritte Auflage, vollständig neu bearbeitet von Dr. Rudolf Eisler. 1905. 3 Mark 50 Pf.

Kunstgeschichte. Von Bruno Bucher. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 276 Abbildungen. 1899. 4 Mark.

——— s. auch Archäologie.

Kunstwollfabrikation s. Wollwäscherei.

Kurzschrift, mittelalterliche s. Abbreviaturenlexikon.

Lawn-Tennis s. Bewegungsspiele sowie Englische Kugel- und Ballspiele.

Lederschnitt s. Liebhaberkünste.

Leimfabrikation s. Chemische Technologie.

Liebhaberkünste. Von Wanda Friedrich. Mit 250 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Literaturgeschichte, allgemeine. Von Prof. Dr. Adolf Stern. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1892. 3 Mark.

Literaturgeschichte, deutsche. Von Dr. Paul Möbius. Siebente, verbesserte Auflage von Prof. Dr. Gotthold Klee. 1896. 2 Mark.

Logarithmen. Von Professor Max Meyer. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 3 Tafeln und 7 Textabbildungen. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Logik. Von Friedrich Kirchner. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 36 Abbildungen. 1900. 3 Mark.

Lunge. Ihre Pflege und Behandlung im gesunden und kranken Zustande von Dr. med. Paul Niemeyer. Neunte, umgearbeitete Auflage von Dr. med. Karl Gerster. Mit 41 Abbildungen. 1900. 3 Mark.

Lungenentzündung und Lungenschwindsucht s. Infektionskrankheiten.

Lustfeuerwerkerei. Kurzer Lehrgang für die gründliche Ausbildung in allen Teilen der Pyrotechnik von G. A. v. Nida. Mit 124 Abbildungen. 1883. 2 Mark.

Magen und Darm, die Erkrankungen des. Für den Laien gemeinverständlich dargestellt von Dr. med. Edgar v. Sohlern. Mit 2 Abbildungen und 1 Tafel. 1895. 3 Mark 50 Pf.

Magnetismus s. Physik.

Malaria s. Infektionskrankheiten.

Malerei. Ein Ratgeber und Führer für angehende Künstler und Dilettanten von Professor Karl Raupp. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 54 Text- und 9 Tafeln Abbildungen. 1904. 3 Mark.

——— s. auch Liebhaberkünste, Porzellan- und Glasmalerei.

Mandelentzündung s. Infektionskrankheiten.

Marine s. Handels- bezw. Kriegsmarine.

Markscheidekunst. Von O. Brathuhn. Mit 174 Abbildungen. 1892. 3 Mark.

Maschinen s. Dampfkessel.

Maschinenelemente. Von L. Otterdinger. Mit 595 Abbildungen. 1902. 6 Mark.

Maschinenlehre, allgemeine. Beschreibung der gebräuchlichsten Kraft- und Arbeitsmaschinen der verschiedenen Industriezweige. Von Th. Schwartze. Mit 327 Abbildungen. 1903. 6 Mark.

Masern s. Infektionskrankheiten.

Massage. Von Dr. med. E. Preller. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage von Dr. med. Ralf Wichmann. Mit 89 Abbildungen. 1903. 3 Mark 50 Pf.

Mechanik. Von Ph. Huber. Siebente Auflage, den Fortschritten der Technik entsprechend bearbeitet von Professor Walter Lange. Mit 215 Abbildungen. 1902. 3 Mark 50 Pf.

Mechanische Technologie s. Technologie.

Meereskunde, allgemeine. Von Johannes Walther. Mit 72 Abbildungen und einer Karte. 1893. 5 Mark.

Metallätzen, -schlagen, -treiben s. Liebhaberkünste.

Metallurgie. Von Dr. Th. Fischer. Mit 29 Abbildungen. 1904. 5 Mark.

Metaphysik. Von Prof. D. Dr. Georg Runze. 1905. 5 Mark.

Meteorologie. Von Prof. Dr. W. J. van Bebber. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 63 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Mikroskopie. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Dr. Siegfried Garten. Mit 152 Abbildungen und einer farbigen Tafel. 1904. 4 Mark.

Milch, künstliche s. Chemische Technologie.

Milchwirtschaft. Von Dr. Eugen Werner. Mit 23 Abbildungen. 1884. 3 Mark.

Milzbrand s. Infektionskrankheiten.

Mimik und Gebärdensprache. Von Karl Skraup. Mit 60 Abbildungen. 1892. 3 Mark 50 Pf.

Mineralogie. Von Dr. Eugen Hussak. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 223 Abbildungen. 1901. 3 Mark.

Motoren s. Dampfkessel usw.

Mumps s. Infektionskrankheiten.

Münzkunde. Von Hermann Dannenberg. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 11 Tafeln Abbildungen. 1899. 4 Mark.

Musik. Von J. C. Lobe. Achtundzwanzigste, durchgesehene Auflage von Richard Hofmann. 1904. 1 Mark 50 Pf.

Musikgeschichte. Von Robert Musiol. Dritte Auflage, vollständig neu bearbeitet von Richard Hofmann. Unter der Presse.

Musikinstrumente, ihre Beschreibung und Verwendung von Richard Hofmann. Sechste, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 205 Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen. 1903. 4 Mark.

Musterschutz s. Patentwesen usw.

Mythologie. Von Dr. Ernst Kroker. Mit 73 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Nägel s. Haut, Haare, Nägel.

Nagelarbeit s. Liebhaberkünste.

Naturlehre. Erklärung der wichtigsten physikalischen, meteorologischen und chemischen Erscheinungen des täglichen Lebens von Dr. C. E. Brewer. Vierte, umgearbeitete Auflage. Mit 53 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Nervosität. Von Dr. med. Paul Julius Möbius. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1885. 2 Mark 50 Pf.

Nivellierkunst. Von Prof. Dr. C. Pietsch. Fünfte, umgearbeitete Auflage. Mit 61 Abbildungen. 1900. 2 Mark.

Numismatik s. Münzkunde.

Nutzgärtnerei. Grundzüge des Gemüse- und Obstbaues von Hermann Jäger. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage, nach den neuesten Erfahrungen und Fortschritten umgearbeitet von J. Wesselhöft. Mit 75 Abbildungen. 1905. 3 Mark.

Obstbau s. Nutzgärtnerei.

Obstverwertung. Anleitung zur Behandlung und Aufbewahrung des frischen Obstes, zum Dörren, Einkochen, Einmachen sowie zur Wein-, Likör-, Branntwein- und Essigbereitung aus den verschiedensten Obst- und Beerenarten von Johannes Wesselhöft. Mit 45 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Ohr, das, und seine Pflege im gesunden und kranken Zustande. Von Prof. Dr. med. Ernst Richard Hagen. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 45 Abbildungen. 1883. 2 Mark 50 Pf.

Öle s. Chemische Technologie.

Optik s. Physik.

Orden s. Ritter- und Verdienstorden.

Orgel. Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel von C. F. Richter. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Hans Menzel. Mit 25 Abbildungen. 1896. 3 Mark.

Ornamentik. Leitfaden über die Geschichte, Entwickelung und charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten von F. Kanitz. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 137 Abbildungen. 1902. 2 Mark 50 Pf.

Pädagogik. Von Dr. Friedrich Kirchner. 1890. 2 Mark.

Pädagogik, Geschichte der. Von Friedrich Kirchner. 1899. 3 Mark.

Paläographie s. Urkundenlehre.

Paläontologie s. Versteinerungskunde.

Patentwesen, Muster- und Warenzeichenschutz. Von Otto Sack. Mit 3 Abbildungen. 1897. 2 Mark 50 Pf.

Perspektive, angewandte. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder von Professor Max Kleiber. Vierte, durchgesehene Auflage. Mit 145 Text- und 7 Tafeln Abbildungen. 1904. 3 Mark.

Petrefaktenkunde s. Versteinerungskunde.

Petrographie. Lehre von der Beschaffenheit, Lagerung und Bildungsweise der Gesteine von Professor Dr. J. Blaas. Zweite, vermehrte Auflage. Mit 86 Abbildungen. 1898. 3 Mark.

Pferdedressur s. Fahrkunst und Reitkunst.

Pflanzen, die leuchtenden s. Tiere und Pflanzen usw.

Pflanzenmorphologie, vergleichende. Von Dr. E. Dennert. Mit über 660 Einzelbildern in 506 Figuren. 1894. 5 Mark.

Philosophie. Von J. H. v. Kirchmann. Vierte, durchgesehene Aufl. 1897. 3 Mark.

Philosophie, Geschichte der, von Thales bis zur Gegenwart. Von Lic. Dr. Friedrich Kirchner. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 4 Mark.

Photographie. Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder von Dr. Julius Schnauß. Fünfte, verbesserte Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1895. 2 Mark 50 Pf.

Phrenologie. Von Gustav Scheve. Achte Auflage. Mit 19 Abbildungen. 1896. 2 Mark.

Physik. Von Prof. Dr. Julius Kollert. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 364 Abbildungen. 1903. 7 Mark.

Physik, Geschichte der. Von Prof. Dr. E. Gerland. Mit 72 Abbildungen. 1892 4 Mark.

Physiologie des Menschen, als Grundlage einer naturgemäßen Gesundheitslehre. Von Dr. med. Fr. Scholz. Mit 58 Abbildungen. 1883. 3 Mark.

Planetographie. Eine Beschreibung der im Bereiche der Sonne zu beobachtenden Körper von O. Lohse. Mit 15 Abbildungen. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Planimetrie mit einem Anhange über harmonische Teilung, Potenzlinien und das Berührungssystem des Apollonius. Von Ernst Riedel. Mit 190 Abbildungen. 1900. 4 Mark.

Pocken s. Infektionskrankheiten.

Poetik, deutsche. Von Prof. Dr. Johannes Minckwitz. Dritte Auflage. 1899. 2 Mark 50 Pf.

Porzellan- und Glasmalerei. Von Robert Ulke. Mit 77 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Projektionslehre. Mit einem Anhange, enthaltend die Elemente der Perspektive. Von Julius Hoch. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 121 Abbildungen. 1898. 2 Mark.

Psychologie. Von Friedrich Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1896. 3 Mark.

Pulverfabrikation s. Chemische Technologie.

Punzieren s. Liebhaberkünste.

Pyrotechnik s. Lustfeuerwerkerei.

Rachenbräune s. Infektionskrankheiten.

Radfahrsport. Von Dr. Karl Biesendahl. Mit 105 Abbildungen. 1897. 3 Mark.

Raumberechnung. Anleitung zur Größenbestimmung von Flächen und Körpern jeder Art von Prof. Dr. C. Pietsch. Vierte, verbesserte Auflage. Mit 55 Abbildungen. 1898. 1 Mark 80 Pf.

Rebenkultur s. Weinbau usw.

Rechnen s. Arithmetik.

Rechnen, kaufmännisches. Von Robert Stern. 1904. 5 Mark.

Redekunst. Anleitung zum mündlichen Vortrage von Roderich Benedix. Sechste Auflage. 1903. 1 Mark 50 Pf.

——— s. auch Vortrag, der mündliche.

Registratur- und Archivkunde. Handbuch für das Registratur- und Archivwesen bei den Reichs-, Staats-, Hof-, Kirchen-. Schul- und Gemeindebehörden, den Rechtsanwälten usw. sowie bei den Staatsarchiven von Georg Holtzinger. Mit Beiträgen von Dr. Friedr. Leist. 1883. 3 Mark.

Reich, das Deutsche. Ein Unterrichtsbuch in den Grundsätzen des deutschen Staatsrechts, der Verfassung und Gesetzgebung des Deutschen Reiches von Dr. Wilhelm Zeller. Zweite, vielfach umgearbeitete und erweiterte Auflage. 1880. 3 Mark.

Reinigung s. Wäscherei usw.

Reitkunst in ihrer Anwendung auf Campagne-, Militär- und Schulreiterei. Von Adolf Kästner. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 71 Text- und 2 Tafeln Abbildungen. 1892. 6 Mark.

Religionsphilosophie. Von Prof. D. Dr. Georg Kunze. 1901. 4 Mark.

Rheumatismus s. Gicht usw. und Infektionskrankheiten.

Ritter- und Verdienstorden aller Kulturstaaten der Welt innerhalb des 19. Jahrhunderts. Auf Grund amtlicher und anderer zuverlässiger Quellen zusammengestellt von Maximilian Gritzner. Mit 760 Abbildungen. 1893.
9 Mark, in Pergamenteinband 12 Mark.

Rose s. Infektionskrankheiten.

Rosenzucht. Vollständige Anleitung über Zucht, Behandlung und Verwendung der Rosen im Lande und in Töpfen von Hermann Jäger. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von P. Lampert. Mit 70 Abbildungen. 1893.
2 Mark 50 Pf.

Röteln s. Infektionskrankheiten.

Rotlauf s. Infektionskrankheiten.

Rotz s. Infektionskrankheiten.

Rückfallfieber s. Infektionskrankheiten.

Ruder- und Segelsport. Von Otto Gusti. Mit 66 Abbildungen und einer Karte. 1898. 4 Mark.

Ruhr s. Infektionskrankheiten.

Säugetiere, Vorfahren der, in Europa. Von Albert Gaudry. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 40 Abbildungen. 1891. 3 Mark.

Schachspielkunst. Von K. J. S. Portius. Zwölfte, vermehrte und verbesserte Auflage. 1901. 2 Mark 50 Pf.

Scharlach s. Infektionskrankheiten.

Schattenkonstruktion s. Perspektive.

Schauspielkunst s. Dramaturgie.

Schlitten- und Schlittschuhsport s. Wintersport.

Schlosserei. Von Julius Hoch. Erster Teil (Beschläge, Schloßkonstruktionen und Geldschrankbau). Mit 256 Abbildungen. 1899. 6 Mark.

——— Zweiter Teil (Bauschlosserei). Mit 288 Abbildungen. 1899. 6 Mark.

——— Dritter Teil (Kunstschlosserei und Verschönerungsarbeiten des Eisens). Mit 201 Abbildungen. 1901. 4 Mark 50 Pf.

Schneeschuhsport s. Wintersport.

Schnitzerei s. Liebhaberkünste.

Schnupfen s. Infektionskrankheiten.

Schreibunterricht. Mit einem Anhang: Die Rundschrift. Dritte Auflage, neu bearbeitet von Georg Funk. Mit 82 Figuren. 1893. 1 Mark 50 Pf.

Schwangerschaft s. Frau, das Buch der jungen.

Schwimmkunst. Von Martin Schwägerl. Zweite Auflage. Mit 111 Abbildungen. 1897. 2 Mark.

Schwindsucht s. Infektionskrankheiten.

Segelsport s. Ruder- und Segelsport.

Seifenfabrikation s. Chemische Technologie.

Selbsterziehung. Ein Wegweiser für die reifere Jugend von John Stuart Blackie. Deutsche autorisierte Ausgabe von Dr. Friedrich Kirchner. Dritte Auflage 1903. 2 Mark.

Sinne und Sinnesorgane der niederen Tiere. Von E. Jourdan. Aus dem Französischen übersetzt von William Marshall. Mit 48 Abbildungen. 1891. 4 Mark.

Sitte, die feine s. Ton, der gute.

Sittenlehre s. Ethik.

Skrofulose s. Infektionskrankheiten.

Sozialismus, der moderne. Von Max Haushofer. 1896. 3 Mark.

Soziologie. Die Lehre von der Entstehung und Entwickelung der menschlichen Gesellschaft. Von Dr. Rudolf Eisler. 1903. 4 Mark.

Sphragistik s. Urkundenlehre.

Spiegelbilder s. Perspektive.

Spiele s. Bewegungsspiele, Englische Kugel- und Ballspiele sowie Kindergarten.

Spinnerei, Weberei und Appretur. Vierte Auflage, vollständig neu bearbeitet von Niklas Reiser. Mit 348 Abbildungen. 1901. 6 Mark.

Spiritusbrennerei s. Chemische Technologie.

Spitzpocken s. Infektionskrankheiten.

Sprache und Sprachfehler des Kindes. Gesundheitslehre der Sprache für Eltern, Erzieher und Ärzte von Dr. med. Hermann Gutzmann. Mit 22 Abbildungen. 1894. 3 Mark 50 Pf.

Sprache, deutsche s. Wörterbuch, deutsches.

Sprachlehre, deutsche. Von Dr. Konrad Michelsen. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage von Friedrich Nedderich. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Sprachorgane s. Gymnastik der Stimme.

Sprengstoffe s. Chemische Technologie.

Sprichwörter s. Zitatenlexikon.

Staatsrecht s. Reich, das Deutsche.

Städtebau s. Erd- und Straßenbau.

Stalldienst und Stallpflege s. Fahrkunst.

Starrkrampf s. Infektionskrankheiten.

Statik mit gesonderter Berücksichtigung der zeichnerischen und rechnerischen Methoden. Von Walter Lange. Mit 284 Abbildungen. 1897. 4 Mark.

Steinätzen, -mosaik s. Liebhaberkünste.

Stenographie. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende der Stenographie im allgemeinen und des Systems von Gabelsberger im besonderen von Professor Heinrich Krieg. Dritte, vermehrte Auflage. Mit Titelbild. 1900. 3 Mark.

Stereometrie. Mit einem Anhange über Kegelschnitte sowie über Maxima und Minima, begonnen von Richard Schurig, vollendet und einheitlich bearbeitet von Ernst Riedel. Mit 159 Abbildungen. 1898. 3 Mark 50 Pf.

Stile s. Baustile und Ornamentik.

Stilistik. Eine Anweisung zur Ausarbeitung schriftlicher Aufsätze von Dr. Konrad Michelsen. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage, herausgegeben von Friedrich Nedderich. 1898. 2 Mark 50 Pf.

Stimme, Gymnastik der, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Übung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane von Oskar Guttmann. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 24 Abbildungen. 1902. 3 Mark 50 Pf.

Stoßfechtschule, deutsche, nach Kreußlerschen Grundsätzen. Zusammengestellt und herausgegeben vom Verein deutscher Fechtmeister. Mit 42 Abbildungen. 1892. 1 Mark 50 Pf.

Stottern s. Sprache und Sprachfehler.

Strahlenpilzkrankheit s. Infektionskrankheiten.

Straßenbau s. Erd- und Straßenbau.

Tanzkunst. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende nebst einem Anhang über Choreographie von Bernhard Klemm. Siebente Auflage. Mit 83 Abbildungen und vielen musikalisch-rhythmischen Beispielen. 1901. 3 Mark.

——— s. auch Ästhetische Bildung usw.

Taubenzucht s. Geflügelzucht.

Technologie, chemische. Unter Mitwirkung von P. Kersting, M. Horn, Ch. Fischer, A. Junghahn und J. Pinnow herausgegeben von Paul Kersting und Max Horn. Erster Teil. Anorganische Verbindungen. Mit 70 Abbildungen. 1902. 5 Mark.

— — Zweiter Teil. Organische Verbindungen. Mit 72 Abbildungen. 1902. 5 Mark.

— — Dritter Teil siehe Hüttenkunde.

— — Vierter Teil siehe Metallurgie.

Technologie, mechanische. Von Albrecht von Ihering. Zweite, völlig umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 349 Abbildungen. 1904. 4 Mark.

Teichwirtschaft s. Fischzucht usw.

Telegraphie, elektrische. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 315 Abbildungen. 1883. 4 Mark.

Textilindustrie s. Spinnerei usw.

Tiere, geographische Verbreitung der. Von E. L. Trouessart. Aus dem Französischen übersetzt von W. Marshall. Mit 2 Karten. 1892. 4 Mark.

Tiere und Pflanzen, die leuchtenden. Von Henri Gadeau de Kerville. Aus dem Französischen übersetzt von W. Marshall. Mit 28 Abbildungen. 1893. 3 Mark.

Tierzucht, landwirtschaftliche. Von Dr. Eugen Werner. Mit 20 Abbildungen. 1880. 2 Mark 50 Pf.

Tintenfabrikation s. Chemische Technologie.

Tollwut s. Infektionskrankheiten.

Ton, der gute, und die feine Sitte. Von Eufemia v. Adlersfeld geb. Gräfin Ballestrem. Dritte Auflage. 1899.

——— s. auch Ästhetische Bildung usw.

Tonwarenindustrie s. Chemische Technologie.

Trichinenkrankheit s. Infektionskrankheiten.

Trichinenschau. Von F. W. Rüffert. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 52 Abbildungen. 1895. 1 Mark 80 Pf.

Trigonometrie. Von Franz Bendt. Dritte, erweiterte Auflage. Mit 42 Figuren. 1901. 2 Mark.

Tuberkulose s. Infektionskrankheiten.

Turnkunst. Von Prof. Dr. Moritz Kloß. Sechste, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 100 Abbildungen. 1887. 3 Mark.

Typhus s. Infektionskrankheiten.

Uhrmacherkunst. Von F. W. Rüffert. Vierte, vollständig neu bearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 252 Abbildungen und 5 Tabellen. 1901. 4 Mark.

Unfallversicherung. Von Alfred Wengler. 1898. 2 Mark.

Uniformkunde. Von Richard Knötel. Mit über 1000 Einzelfiguren auf 100 Tafeln, gezeichnet vom Verfasser. 1896. 6 Mark.

Unterleibsbrüche. Ihre Ursachen, Erkenntnis und Behandlung von Dr. med. Fr. Ravoth. Zweite, von Dr. med. G. Wolzendorff bearbeitete Auflage. Mit 28 Abbildungen. 1886. 2 Mark 50 Pf.

Urkundenlehre. Diplomatik, Paläographie, Chronologie und Sphragistik von Dr. Friedrich Leist. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 6 Tafeln Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Ventilation s. Heizung usw.

Verfassung des Deutschen Reichs s. Reich, das Deutsche.

Versicherungswesen. Von Oskar Lemcke. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1888. 2 Mark 40 Pf.

——— s. auch Invaliden-, Kranken-, Unfallversicherung.

Verskunst, deutsche. Von Dr. Roderich Benedix. Dritte, durchgesehene und verbesserte Auflage. 1894. 1 Mark 50 Pf.

Versteinerungskunde (Petrefaktenkunde, Paläontologie). Eine Übersicht über die wichtigeren Formen des Tier- und des Pflanzenreiches der Vorwelt von Professor Dr. Hippolyt Haas. Zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 234 Abbildungen und 1 Tafel. 1902. 3 Mark 50 Pf.

Villen und kleine Familienhäuser. Von Georg Aster. Mit 112 Abbildungen von Wohngebäuden nebst dazugehörigen Grundrissen und 23 in den Text gedruckten Figuren. Zehnte Auflage. 1904. 5 Mark.
(Fortsetzung dazu s. Familienhäuser für Stadt und Land.)

Violine und Violinspiel. Von Reinhold Jockisch. Mit 19 Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen. 1900. 2 Mark 50 Pf.

Vögel, der Bau der. Von William Marshall. Mit 229 Abbildungen. 1895. 7 Mark 50 Pf.

Völkerkunde. Von Dr. Heinrich Schurtz. Mit 67 Abbildungen. 1893. 4 Mark.

Völkerrecht. Von Dr. Albert Zorn. Zweite, vollständig neu bearbeitete Auflage. 1903. 4 Mark.

Volkswirtschaftslehre. Sechste Auflage. Unter der Presse.

Vortrag, der mündliche. Ein Lehrbuch für Schulen und zum Selbstunterricht von Roderich Benedix. Erster Teil. Die reine und deutliche Aussprache des Hochdeutschen. Neunte Auflage. 1902. 1 Mark 50 Pf.

— — Zweiter Teil. Die richtige Betonung und die Rhythmik der deutschen Sprache. Fünfte Auflage. 1904. 3 Mark.

— — Dritter Teil. Schönheit des Vortrages. Fünfte Auflage. 1901. 3 Mark 50 Pf.

——— s. auch Redekunst und Gymnastik der Stimme.

Wappenkunde s. Heraldik.

Warenkunde. Sechste Auflage, vollständig neu bearbeitet von Dr. M. Pietsch. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Warenzeichenschutz s. Patentwesen usw.

Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Von Dr. Hermann Grothe. Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit 41 Abbildungen. 1884. 2 Mark.

——— s. auch Chemische Technologie und Wollwäscherei.

Wasserkur und ihre Anwendungsweise. Von Dr. med. E. Preller. Mit 38 Abbildungen. 1891. 3 Mark 50 Pf.

Wasserversorgung der Gebäude. Von Professor Walter Lange. Mit 282 Abbildungen. 1902. 3 Mark 50 Pf.

Weberei s. Spinnerei usw.

Wechselfieber s. Infektionskrankheiten.

Wechselrecht, allgemeines deutsches. Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der österreichischen und ungarischen Wechselordnung und des eidgenössischen Wechsel- und Scheckgesetzes. Von Karl Arenz. Dritte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. 1884. 2 Mark.

Weinbau, Rebenkultur und Weinbereitung. Von Friedrich Jakob Dochnahl. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit einem Anhange: Die Kellerwirtschaft. Von A. v. Babo. Mit 55 Abbildungen. 1896. 2 Mark 50 Pf.

Weinbereitung s. Chemische Technologie.

Weltgeschichte, allgemeine. Von Prof. Dr. Theodor Flathe. Dritte Auflage. Mit 6 Stammtafeln und einer tabellarischen Übersicht. 1899. 3 Mark 50 Pf.

Windpocken s. Infektionskrankheiten.

Wintersport. Von Max Schneider. Mit 140 Abbildungen. 1894. 3 Mark.

Witterungskunde s. Meteorologie.

Wochenbett s. Frau, das Buch der jungen.

Wollwäscherei und Karbonisation. Mit einem Anhang: Die Kunstwollfabrikation von Dr. A. Ganswindt. Mit 86 Abbildungen. 1905. 4 Mark.

Wörterbuch, deutsches. Wörterbuch der deutschen Schrift- und Umgangssprache sowie der wichtigsten Fremdwörter. Von Dr. J. H. Kaltschmidt, neu bearbeitet und vielfach ergänzt von Dr. Georg Lehnert. 1900. 7 Mark 50 Pf.

Zähne, ihre Natur, Pflege, Erhaltung, Krankheit und Heilung. Nebst einem Anhange über Kosmetik und künstliche Zähne von Dr. med. H. Klencke. Zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage. Mit 39 Abbildungen. 1879. 2 Mark 50 Pf.

Ziegelfabrikation s. Chemische Technologie.

Ziegenpeter s. Infektionskrankheiten.

Ziergärtnerei. Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten sowie über Blumenzucht von H. Jäger. Sechste Auflage, nach den neuesten Erfahrungen und Fortschritten umgearbeitet von J. Wesselhöft. Mit 104 Abbildungen. 1901. 3 Mark 50 Pf.

Zimmergärtnerei. Von M. Lebl. Zweite, umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 89 Abbildungen. 1901. 3 Mark.

Zitatenlexikon. Sammlung von Zitaten, Sprichwörtern, sprichwörtlichen Redensarten und Sentenzen von Daniel Sanders. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1905. 6 Mark, in Geschenkeinband 7 Mark.

Zoologie. Zweite Auflage, vollständig neu bearbeitet von Prof. Dr. William Marshall. Mit 297 Abbildungen. 1901. 7 Mark 50 Pf.

Zuckerfabrikation s. Chemische Technologie.

Zündhölzerfabrikation s. Chemische Technologie.

Zündmittel s. Chemische Technologie.

Verzeichnisse mit Inhaltsangabe jedes Bandes stehen unentgeltlich zur Verfügung.

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig

Reudnitzer Straße 1—7.

Februar 1905.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.


BH39
P7
Prolog





